IDEALISMUS UND REALISMUS

IN DER

DEUTSCHEN SCHAUSPIELKUNST,

WÄHREND DEREN BLÜTHEZEIT

1760—1840.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER

DOCTORWÜRDE

IN DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

PHILIPP MANNING

AUS

LONDON.

FREIBURG I. B.

UNIV.-BUCHDRUCKEREI VON CHR. LEHMANN.

1892.

Meinem lieben Vater

in

aufrichtiger Dankbarkeit

gewidmet.

Einleitung.

In jeder Kunst haben wir zweierlei zu unterscheiden: die Idee, die sie darstellen will, und das Material, das zu deren Darstellung bestimmt ist. Idee und Material sind aufs innigste mit einander verknüpft; das eine bedingt das andere. Diejenige Kunst nun, welche ihrer Idee und ihren Mitteln nach als die geistigste, somit auch als die am höchsten stehende bezeichnet werden muss, ist die Poesie. Im Reiche der Vorstellung sich bewegend, schafft die Dichtkunst aus der Phantasie und für die Phantasie und bedient sich dabei zur Ausführung ihrer Gedanken des relativ unsinnlichsten aller Kunstmittel, der Sprache und ihrer Wörter. Ihren Höhepunkt bildet das Drama, die höhere Einheit der Lyrik und des Epos. Dasselbe beruht auf der Entwickelung frei erschaffener Gestalten und Individualitäten, deren Empfinden, Denken, Wollen und Handeln, gegenseitig ineinandergreifend, die Idee des Dichters darstellen soll. Da aber die dramatische Poesie — anders als die ihrem ganzen Charakter nach mehr idealistischen Künste der Musik und der Architektur — sich zur Verwirklichung ihrer Ideen überall an die unmittelbare Naturnachahmung halten muss, so reicht ihr eigenes Material, das Wort, für sich allein nicht aus, die innere Wirklichkeit in die sinnliche Vergegenwärtigung überzuführen, sondern es bedarf noch einer realistischen Unterstützung. Diese gewährt nun

die Schauspielkunst. Dieselbe hat die Aufgabe, eine sinnliche Darstellung der aus der Phantasie des Dichters frei hervorgegangenen Gebilde zu geben, und erscheint so als eine notwendige Ergänzung der dramatischen Dichtung. Sie giebt dieser den lebendigen Körper, ohne welchen das Drama unvollkommen bliebe. Sie wandelt die innerlich geschauten Gestalten in wirkliches Leben um und lässt aus der geistigen Vorstellungswelt eine sinnlich-sichtbare menschlichen Lebens und Handelns entstehen. Dieses wirkliche Leben ist aber wiederum nur ein Resultat der Phantasie (des Schauspielers), und daraus geht hervor, dass die Kunst der dramatischen Darstellung nicht allein eine reproducierende, sondern zugleich eine in hohem Grade schöpferische ist. Den Stoff, der zur Hervorbringung der Wirkungen dienen soll, bildet hier die volle Persönlichkeit des Menschen. Wie dem Maler die Farben, dem Bildhauer der Marmor, so ist dem Schauspieler seine eigene, individuelle Person das Mittel, wodurch er die Darstellung und Verleiblichung einer Idee erreicht. Ist aber die sinnlich dargestellte Rolle in der That ein reales Kunstwerk [1]), so scheint die Schauspielkunst die sinnlichste und realistischste aller Künste zu sein, und ihre Verbindung mit der geistigsten derselben, der Poesie, erklärt die momentanen ungeheuren Wirkungen, die von keiner anderen Kunst erreicht werden.

Indem aber der darstellende Künstler seine gegebene Individualität, die Realität seiner Person, für die Gestalten der Poesie einsetzt, und durch Mienen, Haltung, Geberden und Stimme die Phantasiegebilde in lebendige Wirklichkeit umwandelt, möchte es vielleicht scheinen, als ob er in einfacher Imitation des Lebens ganz auf den Realismus beschränkt wäre. Bei näherem

---

[1]) Vgl. Zimmermann: Aesthetik II. 476.

Zusehen findet man jedoch, dass die Schauspielkunst allerdings der Nachahmung der Natur bedarf, dass sie aber, wie jede Kunst, nicht blosse Nachahmung und zweite Wirklichkeit sein darf, sondern je mehr sie an die gemeine Wirklichkeit gebunden ist, sie diese um so nachdrücklicher zu innerer Wahrheit erheben und in idealer Läuterung erst vollenden muss. Denn es ist ihr Wesen, uns aus den Schranken der Natur in eine ideale Sphäre zu erheben, uns in der Gestaltung einer sinnlichen Erscheinung den reinen Ausdruck der Idee zu zeigen und so die vollkommene gegenseitige Durchdringung beider zu erreichen [1]). Aus dem Gesagten ergiebt sich also für die schauspielerische Darstellung die Forderung der völligen Absorption der Persönlichkeit des Schauspielers als solcher. Seine menschliche Individualität soll ja zur Versinnlichung einer anderen Gestalt den Stoff abgeben, der Künstler soll sich von sich selbst loslösen, um sich in dem höheren Dasein der dichterischen Idealgestalt wie von neuem zu erzeugen, und sich so den Schein dieser andern Persönlichkeit zu geben. Er erreicht dieses Ziel, indem er sein Selbst als Material formt, umbildet und läutert, bis es ihm gelingt, dasselbe soviel als möglich in die darzustellende Gestalt aufzulösen. So viel als möglich, — denn ganz kann er seinen individuellen Charakter ja nicht überwinden. [2])

In der verschiedenen Art und Weise nun, wie der Künstler die Behandlung und Bearbeitung dieses Stoffes vornimmt, liegt der Grund zur Entstehung der beiden Formen einer idealistischen und einer realis-

---

[1]) Th. Rötscher: Die Kunst der dramatischen Darstellung. 5.

[2]) Aus der grösseren oder geringeren Fähigkeit der Ueberwindung ergiebt sich dann der Gegensatz der objektiven und des subjektiven Schauspielers.

tischen Spielweise. Die Behandlungsart des Materials kann im Hinblick auf verschiedene Gesichtspunkte geschehen. Zum Teil ist sie durch das Drama selbst, zum Teil durch die Anlagen des Künstlers bedingt. Einerseits wird die bestimmte Stilrichtung des Dichtwerks bis zu einem gewissen Grade eine Anpassung des Spiels verlangen, andererseits ist es dem Darstellenden freigelassen, seinem individuellen Drang zu folgen. Sonach lässt sich im Allgemeinen behaupten, dass derjenige Schauspieler, welcher, durch die innere Notwendigkeit der Vernunft geleitet, die vom Dichter erdachte Figur soviel als möglich zu erreichen sucht, dabei aber, über die bestimmten Grenzen der Natur hinausgehend, im Reich der idealen Möglichkeiten sich bewegt, ein idealistischer Künstler genannt werden kann, wogegen der Realist sich dadurch charakterisiert, dass er von der Macht der äusseren Natur gedrängt, sich in Auffassung und Darstellung an die sinnliche Wahrheit anschmiegt. Der erstere bevorzugt die Form, der letztere den Stoff.[1])

Inwieweit diese Aufstellung eine Berichtigung und Einschränkung verdient, wird sich aus der näheren Entwickelung unseres Themas ergeben. Denn es soll nun unsere Aufgabe sein, den Idealismus und den Realismus in der Kunst der dramatischen Darstellung auf ihre Berechtigung hin zu prüfen, die ungefähren Grenzen beider Spiel-Arten zu bestimmen, um auf diese Weise zu einem selbständigen Urteil darüber zu gelangen, ob in diesen einseitigen, oder aber in einer dritten die Gegensätze versöhnenden Darstellungsart das schauspielerische Ideal zu suchen sei. Wir sprechen im Folgenden nur von der deutschen Schauspielkunst und zwar in ihrer höchsten Blüte.

[1]) Vgl. hierzu Schillers Aufsatz: Ueber naive und sentimentale Dichtung.

Der innige Zusammenhang ihrer Entwickelung mit der Literaturgeschichte erheischt zunächst (I.) die Darlegung des ästhetischen Einflusses der letzteren auf unsere Kunst und eine Würdigung der hiedurch in Wirklichkeit entstandenen Formen derselben. Sodann wenden wir uns (II.) zu der Frage, inwieweit diese Formen in der eigensten Schöpfungskraft der grossen dramatischen Künstler selber ihren Ursprung haben, wie sie ihren Ausdruck finden, und inwiefern sie einen Vor- oder Rückschritt für die ganze Kunst bedeuten. Zu diesem Zweck greifen wir zum Einzelnen, zu den Beispielen und halten uns an die bedeutendsten Vertreter sowohl des Realismus als auch des Idealismus, in deren Schöpfungen die deutsche Schauspielkunst ihren Gipfelpunkt erreicht hat. Wenn jedoch alle wahren Kunstwerke, trotz ihrer scheinbaren Abgeschlossenheit gleichsam individuelle Wiederspiegelungen der ganzen betreffenden Kunst bilden, so darf auch für die dramatische der Ausspruch gelten: „Die Geschichte der Schauspielkunst ist die Geschichte ihrer Meister“. Die Blütezeit derselben ist durch die klassische Periode der deutschen Literatur bedingt und fällt mit ihr zusammen. Sie erstreckt sich von der Wende des 19. Jahrhunderts um mehr als 40 Jahre zurück, und etwa 40 Jahre nach vorwärts. In diesen Zeitraum fallen alle bedeutenden schauspielerischen Kunstschöpfungen, welche in ihren Principien, ihrer Einheit und ihrem Zusammenhang zu begreifen, unsere Aufgabe sein wird.

Abschnitt I.

Die aesthetischen Einwirkungen des gleichzeitigen Dramas auf die deutsche Schauspielkunst.

Es giebt kein Gebiet in dem grossen Reiche der Kunst, das eine so geringfügige Bearbeitung erfahren hätte, als dasjenige der theatralischen Darstellung. Von jeher war diese gezwungen, ihren bedeutenderen Geschwistern gegenüber die Rolle der „ancilla“ zu spielen. Je weiter wir zurückgehen, desto untergeordneter erscheint ihre Stellung. Bei Plato, nach dessen Ansicht sogar alle nachahmende Kunst weit hinter der Natur zurücksteht, darf nur dasjenige Gebiet, in dem die künstlerische „Einsicht“ zur Geltung kommt, auf einen höheren Wert Anspruch machen, die Erzeugung von Ton und Farbe und die daraus sich entwickelnden Thätigkeiten dagegen werden gering geschätzt. Aristoteles, der allerdings im Gegensatz zu Plato die Kunst über die Natur stellt, fasst die des Schauspielers als beschränkt. Obwohl er an einer Stelle seiner „Poetik“ sagt, dass das Drama auf eine sinnliche Darstellung hinweise, sieht er die eigentliche Notwendigkeit einer solchen nicht ein. Aeusserungen wie: „Die Tragödie wirkt auch ohne Aufführung und Schauspieler“ oder „Die Tragödie macht wie das Epos auch ohne Bewegung Eindruck, denn ihr eigentliches Wesen beweist sich durchs Lesen“ kehren zuweilen bei ihm wieder. Eine solche Auffassung erklärt sich jedoch aus dem eigentümlichen Verhältnis in dem der Dichter zu seinem eigenen Werke stand. Näher auf die ursprüngliche Stellung der Schauspielkunst zur Literatur einzugehen, liegt nicht im Rahmen unserer Darstellung. Es genügt

nur darauf hinzudeuten, dass sie nicht allein in Griechenland, sondern bei allen Völkern in der frühesten Zeit ihres Dramas ein ausschliesslich dienendes Verhältnis einnehmen musste.[1]) Erst mit der weiteren Entwickelung der Literatur bestrebte sie sich, selbständiger zu werden. Im Allgemeinen aber gelang es ihr nur dann, die Dichtkunst ihren eigenen Forderungen zu unterwerfen, wenn das Erscheinen bedeutender Künstler jene zur Nachgiebigkeit veranlasste, und wenn diese mit ihrem ganzen Streben und Können dafür eintraten. Wohl aber konnte sich die dramatische Kunst trotz ihrer Abhängigkeit von der Literatur durch deren fruchtbare Anregungen, innerlich klären, vervollkommnen und zu eigenem Schaffen die Kraft gewinnen. Und in der That hat sie in ihrer Blütezeit bewiesen, dass sie eine schöpferische Kunst ist. In jedem Falle schöpferisch — indem sie in Werken geringen Wertes den Dichter stets ergänzt, etwas wesentlich Neues, Erfüllendes und Ausführendes hervorbringt, dort, wie Lessing sagt, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denkt, und andererseits in der Darstellung der höchsten Geistesschöpfungen eine congeniale Kraft entfaltet. Allerdings verdankt die Kunst der dramatischen Darstellung, die in ihren Uranfängen auf den Tanz zurückzuführen ist, ihr eigentliches Werden dem Drama und erscheint in der Forderung, sich seinem Geiste genau anzupassen, wodurch meist der gleiche Stil der Ausführung bedingt ist, als durchaus abhängig von dem Einfluss desselben. Es mag dies der Grund sein, wesshalb die Aestethiker ihr originales Schaffen absprechen und ihr unter den eigentlichen Künsten keinen Platz einräumen.

Die fortlaufende Entwickelung einer Kunst lässt dieselbe sich nicht in einer Form erschöpfen, sondern

[1]) Vgl. Robert Proelss: Katechismus der Dramaturgie § 284.

bildet stets neue, die wieder weiterer Gestaltung fähig sind. Auf diesem Wege entstehen, unter Einwirkung sozialer und kulturgeschichtlicher Factoren, die nationalen Formen, Stile und Schulen. Sie alle sind aber nur der Ausdruck für die beiden gewaltigen Gegensätze, die wie in jeder Kunst, so auch in der dramatischen in unablässigem Kampf um die Herrschaft ringen, um die beiden gegensätzlichen Prinzipien des Realismus und des Idealismus. Der Streit, ob die Kunst im Anschluss an die Natur oder in der Abweichung von ihr das höchste Ziel zu erblicken habe, ist so alt wie die Kunst selber, und die aesthetische Kritik und Verfechtung der beiden Anschauungen datiert schon von Aristoteles und Plato her. Eine Entscheidung für die ausschliessliche Berechtigung der einen oder der anderen Auffassung wird es wohl überhaupt nie geben, sondern nur eine Verständigung zwischen ihnen gesucht werden können. „Handelt es sich doch überall dabei um ein Mehr oder Weniger, wo scharfe Grenzen unmöglich gezogen werden können.“ [1]) In der That liefert vielleicht die Geschichte des Dramas die besten Beispiele für die Unmöglichkeit, feste Grenzen aufzustellen. Häufig genug durchdringen sich in Auffassung und Ausführung eines Dichtwerks beide Seiten so sehr, dass die Entscheidung, ob ein Drama der idealistischen oder der realistischen Richtung angehöre, kaum zu treffen ist. Je inniger nun die Schauspielkunst mit dem Drama verknüpft ist, desto mehr wird sie der Spiegel desselben sein, desto genauer werden sich die Stilrichtungen wiederholen, und dies in noch schärferem Masse als in dem Dichtwerk selbst, da sie durch die sinnliche Erscheinung voller und augenfälliger zur Geltung kommen. Der überwiegend symbolisch-plastische Charakter des antiken

[1]) Fechner: Vorschule der Aesthetik. Th. II, 41.

Dramas verlangte eine ebensolche Spielweise, die sogar noch durch den Gebrauch des Kothurns und der Maske in hohem Grade verstärkt wurde. In dem Verlauf der späteren Kunst tritt das plastische Element immer mehr zurück und das moderne Drama mit seinen strengen Forderungen nach dem volleren Schein des wirklichen Lebens verlangt eine individualisiertere, mehr oder weniger naturwahre Darstellung, je nachdem das idealistische oder das realistische Moment vorwaltet. Bei den Franzosen, überhaupt bei den romanischen Völkern, führte die idealistische Auffassung des Dramas eine ebensolche Spielweise herbei, während in England die Natürlichkeitsrichtung auf dem Boden Shakespeares reichliche Nahrung fand. Ein fortwährendes Schwanken zwischen diesen beiden Stilen charakterisiert die Entwickelung der deutschen Schauspielkunst. Endlich gelingt es ihr ungefähr um das Jahr 1770 nach schwerem Ringen die letzten Fetzen fremdländischer Kleidung abzustreifen und in der Gründung eines echt nationalen Stils ihre volle Freiheit und damit ihren Gipfelpunkt zu erreichen, der sich bis um 1790 in seiner Reinheit bewahrt und die „goldene Zeit“ der Schauspielkunst bedeutet.[1]) Dieselbe ist nur durch ein Eingehen auf die einzelnen Entwickelungsformen in ihrer ganzen Bedeutung und in ihren folgenschweren Nachwirkungen zu begreifen. Der Bildungsprozess ist aber, wie wir wissen, in den einzelnen Phasen vornehmlich der gleiche wie derjenige, welcher die Dichtkunst zu durchleben hatte, und erfordert desshalb eine Darlegung der Erscheinungsformen der letztern. Natürlich kann es sich dabei nur um eine Ausführung in grossen Zügen handeln oder besser um eine Darstellung derjenigen Züge, die nachweisbar durch ihr Einwirken auf die Schauspielkunst deren charakteristische

---

[1]) L. Tieck: Dramaturgische Blätter. Bd. II, 41.

auf ästhetische Würdigung Anspruch machende Aussenseite gestalteten.

Der Kreis unserer Betrachtung dehnt sich, wie in der Einleitung bemerkt, auf 80 Jahre aus, die sich zu gleichen Hälften auf das Ende des 18. und den Anfang des 19. Jahrhunderts verteilen und die äusserste Begrenzung der Blütezeit unserer Kunst vorstellen. Allein ihre Wurzeln liegen tief zurück im Anfang des 18. Jahrhunderts und fordern zum Verständniss der späteren Thatsachen eine kurze Berührung.

Der Aufschwung, den das volkstümliche Drama dem Wirken der englischen Komödianten zu verdanken hatte (Ende des 16. Jahrhunderts) erweckte die grössten Hoffnungen auf eine ästhetische Reinigung des Schauspiels. Jedoch wurden diese durch den gänzlichen Mangel einer geeigneten dramatischen Literatur vollständig zunichte, zumal dadurch die an und für sich schon sehr platte und natürliche Darstellungsweise der englischen Komödianten in den krassesten Naturalismus ausartete, wie die Schauspielkunst in unreifen Zeiten immer auf Abwege irren und ihr Ziel aus den Augen verlieren muss, wenn die Literatur ihr keinen Halt mehr gewährt. Ein gewaltsames Ende bereitete diesen Verhältnissen der dreissigjährige Krieg, aus dessen alles zerstörenden Fängen sich nur die kümmerlichsten Ueberreste eines volksmässigen Schauspiels in die neue Zeit hinüber retteten. Hier hatte dasselbe von den neuerstandenen schlesischen Dichterschulen wenig zu erwarten. Im Gegenteil: die auf die Erschaffung eines gelehrten Dramas ausgehenden dichterischen Erzeugnisse der Opitz, Gryphius und Lohenstein u. A. mit ihrer ungeheuerlichen pomphaft überladenen Rhetorik boten dem „Blut- und Greuel-Naturalismus“ der englischen Komödianten nur die willkommenste Nahrung, dieser hochschwülstigen Form des Dramas einen desto naturalist-

ischeren Leib zu geben.[1] Allein zwei so heterogenen Elemente konnten nicht auf die Dauer in Verbindung bleiben. Die Schauspielkunst fühlte, dass sie für ihre eigenste Bestimmung, Menschen zu schaffen, aus der Hohlheit des gelehrten Dramas keinen Gewinn ziehen konnte und hielt sich desshalb an die Ueberbleibsel der volkstümlichen Stücke, die sie in genügender Vermischung mit ausländischen Stoffen für ihre eigenen Zwecke herrichtete.[2] So arteten die Burlesken, die Spektakelstücke, die Figuren des Hanswurst und dessen vielfache Abarten allmählich immer mehr aus und erinnerten nur noch in ihren stellenweise auftauchenden Alexandrinern an die Einwirkungsversuche des Kunst-Dramas. Solcherart waren die Zustände, die mit dem Aufkommen der Stegreifsspiele und den improvisierten Haupt- und Staatsaktionen den grossen Spalt zwischen volkstümlichem und gelehrtem Drama und zugleich den Verfall der bisherigen Schauspielkunst bezeichnen. Das ganze Bühnenwesen geriet in eine lawinenartig anwachsende Verwirrung und Verwilderung, die bis in das 18. Jahrhundert hineinreichte und welcher erst im Wesentlichen ein Ende zu machen Gottsched vorbehalten war.

Die aufrichtigen Bemühungen der gelehrten Kunstdichtung, wie sie aus den schlesischen Schulen hervorgegangen war, das alte volksmässige Schauspiel zu verdrängen oder zum mindesten umzugestalten, missglückten infolge der eigenen geringen Lebenskraft vollkommen. Nirgends war eine Spur von System zu erblicken. Die ungünstigen Zeitverhältnisse und der rohe Geschmack des Zuschauers konnten der Entwickelung und Veredelung weder des Kunst-, noch des Volksdrama's

[1] Vgl. Scherer: Geschichte der deutschen Litteratur, 362.

[2] Ed. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Bd. I, 210 ff.

örderlich sein.[1]) Roheit, Unsauberkeit, Gemeinheit gaben in den dürren Schwulsterzeugnissen wie in den niedrigen Burlesken stets das Grundelement der in grösster Nichtachtung jeder ästhetischen Regel gemachten Theaterstücke ab. Daneben erschienen vereinzelt schlechte Uebersetzungen moliere'scher Komödien und als Seltenheit eine sogenannte regelmässige französische Tragödie.[2]) Bei Gelegenheit des Besuches der hofmann'schen Schauspielergesellschaft in Leipzig im Jahre 1724 (notabene: der besten damaligen Truppe) bemerkt Gottsched: „Was die von diesen Truppen aufgeführten Stücke angeht, so seien sie lauter schwülstige und mit Harlekinslustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten gewesen.“[3]) Und wie konnte die auf der tiefen Basis der systemlosen englischen Manier stehende Spielweise mit ihrer Neigung zum Grellen und Uebertriebenen dadurch anders als in die unglaublichste Verwahrlosung geraten?

Angesichts dieser trostlosen Versunkenheit des deutschen Theaters beabsichtigte Gottsched eine vollkommene Umgestaltung desselben vorzunehmen. Seine Reformen und der sich mit Bodmer daraus entspinnende Vorzugsstreit zwischen Verstand und Regel einerseits, Phantasie und Natur andererseits bergen ja bekanntlich die Wurzeln der grossen neudeutschen Epoche der dramatischen Literatur. Gottsched sah die Notwendigkeit ein, dem Drama vor allem ein System zu geben. Es sollte durch die Einführung einer gewissen Regelmässigkeit die lang entbehrte ästhetische Reinigung er-

---

[1]) Vgl. Koberstein: Deutsche Nationalliteratur. V. 273.

[2]) Ebendaselbst: 277.

[3]) In der Vorrede zur ersten Ausgabe seines Trauerspiels: „Der sterbende Cato.“

zielt werden. Durch das Studium von Aristoteles Poetik sowie der französischen Muster des Classicismus, die ihm als die erstrebenswertesten erschienen, gelangte Gottsched zu den Ansichten, welche seine Theorie des Dramas enthalten.[1]) Sie zielten daraufhin, der Willkürlichkeit des dramatischen Baues durch die ästhetische aber von Gottsched misverstandene Regel des Aristoteles von den drei Einheiten eine Schranke zu setzen, durch die Einführung des Alexandriners dem regellosen Wechsel von Prosa und Vers Fesseln aufzuerlegen, und vornehmlich in der Vertreibung der Hanswurstfigur von der Bühne eine Veredlung derselben zu suchen. Mit grossem Eifer übersetzte er zuerst zahlreiche französische Stücke, die hin und wieder durch „eigene", an jene Vorbilder sich stark anlehnende Werke abgelöst wurden.[2]) Auch entstanden auf seine Ermunterungen hin viele andere Arbeiten gleicherart. Mit Corneille, Racine, Voltaire, Moliere, Dufresny, Destouches und wenigen „Originalwerken" deutscher Dichter[3]) setzte sich das Drama französischen Schnittes immer mehr auf der Bühne fest, und dieses umsomehr als sich zur Verwirklichung von Gottsched's Plänen eine willige und verständige Helfershelferin in der Person der Schauspielerin Caroline Neuber fand. Diese (1692 geboren) gründete 1727 nach ihrer Verheiratung mit dem Schauspieler Joh. Neuber eine eigene Truppe, deren Mitglieder sie vornehmlich aus der hofmann'schen Gesellschaft gewann. Sie hatte schon — und das ist besonders zu betonen — an den Höfen von Braunschweig und Hannover französische Schauspieler gesehen und sich

[1]) In der auf antiker und französischer Grundlage aufgebauten: „Kritischen Dichtkunst."

[2]) 1731 erschien sein „Sterbender Cato" (nach Originalen des Addison und Deschamps.)

[3]) Vgl. Gottsched: Die deutsche Schaubühne.

deren Spielweise und Vortrag des Verses angeeignet.[1]) So brachte sie den Absichten Gottsched's, der noch 1727 mit ihr Beziehungen anknüpft, Interesse und Verständnis entgegen. Energisch und unermüdlich ihm zur Seite stehend, suchte sie in allen grösseren Städten, hauptsächlich aber in Leipzig, der Ausgangsstätte der gottsched'schen Bestrebungen, durch die Bereicherung und Aufbesserung des Repertoirs und allmähliche Umbildung der Darstellungsweise die neuen Ideen praktisch auszuführen, woran weit mehr, als gewöhnlich anerkannt wird, ihr Gatte Johann Neuber Anteil hat.[2]) Der Reformator der Dichtkunst sagt von Neuber „er habe sich gänzlich auf die Verbesserung des deutschen Komödienwesens beflissen und zu dem Ende angefangen, anstatt der sonst gewöhnlichen Haupt- und Staatsactionen, mit Harlekinslustbarkeiten untermengt, wahrhafte Trauerspiele nach Art der alten und neueren Franzosen aufzuführen."

Im Jahre 1737 gelingt es den vereinten Kräften, sogar den Hanswurst in einer feierlichen Demonstration von den Brettern zu verbannen[3]) und somit das spezifisch volkstümliche Element des Schauspiels zu unterdrücken. Darin liegt aber einer der schwersten Fehler der gottsched'schen Reformen, der alle anderen Nachteile derselben begreiflich macht. Anstatt den Lebensnerv des Volksdramas, den ursprünglichen, eigentümlichen Charakter des Harlekins zu einer wahren komischen Volksfigur veredelnd umzugestalten, wird er vertrieben. Die engere Verknüpfung von Dicht- und Schauspielkunst war glücklich erreicht, aber indem man dabei das Leben nahm, gab man als Ersatz die Form. Denn ausschliesslich formale Tendenzen hatte Gottsched, als er

[1]) Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. Bd. II. 6.

[2]) Vgl. Danzel: Gottsched und seine Zeit. 130. ff.

[3]) Vilmar: Geschichte der deutschen Nationalliteratur. 325.

die Reinigung des Drama's wie aller Literaturgattungen überhaupt, vornahm. Die strenge Anwendung der Regel, das Innehalten der Form musste für den Verlust des Inhalts, des Lebens entschädigen.

Gerade diese Umwälzungen waren aber für die theatralische Darstellung von höchster Bedeutung. Dem schauspielerischen Vorstellungsvermögen wurde mit einem Male eine künstliche Regel vorgeschrieben, der Darsteller sollte sein ganzes Denken und Schaffen derselben unterwerfen, er sollte die an und für sich schon auf falscher Basis beruhende Form in eine sinnliche Welt übersetzen, wodurch das Missfällige erst recht erregt wurde. Die natürliche Folge war, dass die Freiheit der Phantasie, von der eisernen Decke des Formalismus niedergehalten, sich in ihr Gegenteil, in Steifheit und Flachheit des Spiels und Geistlosigkeit der Auffassung verwandeln musste. Zwar wurde der schrankenlosen Willkür des bisherigen Spiels, dem drastischen Naturalismus durch Mass und Regel ein Ende gemacht, aber selbst diese nach der Ansicht der Neuber unverrückbar schönen und richtigen Gesetze konnten nicht auf Wahrheit und Schönheit Anspruch machen, da sie davon ebenso fern waren wie die bekämpfte englische Manier. Obgleich daher die Einführung des Verses der Idee nach notwendig und richtig war, so erschien die Wahl des Alexandriner sowohl als Träger poetischer Gedanken wie als Mittel dramatischer Darstellung verwerflich. Gleich der griechischen Tragödie steht die französische durch den Rhythmus von der einfachen Naturwahrheit weit ab. Der Bau des Trimeters und besonders des Alexandriners fordert von selbst zu einem gewichtigeren Vortrag auf. Es kommt noch hinzu, dass der durch die „Diairesis“ in zwei gleiche Hälften geteilte Alexandriner mit den Reimen am Ende des Verses höchst monoton klingt. War nun bei den Schauspielern wenigstens das Gefühl

für Rhythmus erweckt worden, so hatte es noch nicht die künstlerische Klärung erfahren, um durch eine hervorragende Recitation die Einförmigkeit des Verses vergessen zu machen. Ausser der sehr merklichen Skansion verfielen die Schauspieler, indem sie der Erfüllung einer falsch verstandenen Schönheit zustrebten, in die französirte Declamation, die auf allen Vokalen unverhältnismässig lange ruhte und diese nur in gedehntem und vibrirendem Pathos wiederzugeben vermochte. Die in der ganzen Theaterwelt herrschende französische Hoftracht [1]) beförderte nur die von der Natur sich entfernende Darstellungsweise, welche sich selbstverständlich ganz jenem Geiste anzupassen hatte. Alle Bewegungen waren auf's genaueste abgezirkelt, jeder Schritt gezählt Die natürlichen Hand- und Armbewegungen mussten idealisiert werden, desto mehr, je bedeutender sie sein sollten. So gab es nur Wellen- und Bogenformen, die sich in leidenschaftlichen Momenten bis zur äussersten Absurdität steigerten. Das Schwergewicht der Darstellung musste ja auf Declamation und Gesticulation gelegt werden, da das Uebermass des äusseren Gerüsts des Dramenbaues inneres Leben, seine innere Wahrheit ganz erdrückt hatte.

Jedoch ist nicht zu vergessen, dass die übertriebene und affectirte Plastik der Bewegungen aus dem Wunsche hervorging, das antike Ideal wieder zu erreichen. Schon um deswillen sind die Verdienste der Leipziger Schule, wie der erste von der Neuber nach künstlerischen Grundsätzen festgestellte Darstellungsstil gewöhnlich genannt wird, nicht zu verkennen. Leider schlug diese Richtung in der Bekämpfung der verroheten realistischen Manier in das andere Extrem um, und hatte nun einen um so schwierigeren Stand als die

[1]) Vgl. Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. II. 29.

gottsched'schen Reformdramen nur sehr langsam den Kreis ihrer Wirkungen erweitern konnten und die alten Burlesken und Hanswurstpossen, um das Nahrungsbedürfnis des rohen Volksgeschmacks zu befriedigen, immer noch neben sich dulden mussten. Die hauptsächlichsten Schauspielertruppen ausser der neuber'schen, machten wohlgemeinte und hartnäckige Versuche, das neue Kunstprincip einzubürgern. So die schönemann'sche 1742 in Berlin[1]), und sogar die schuch'sche 1748, deren Leiter wegen seiner Stegreifspiele berühmt war.[2]) Doch hielten sich diese und die verwandten Burlesken, neben Pantominen und Balleten, bis nach 1760 auf dem Repertoir.[3]) Schneller als die neue Tragödie drang das regelmässige Lustspiel ein. Frau Gottsched hatte dasselbe nach französischen und dänischen Vorbildern in Prosareform eingeführt.

Obgleich ebenfalls im französisch-idealisirten Stil gespielt, verlangte doch der realere Boden, auf dem sich Menschen und Handlung bewegten, eine etwas getreuere Nachahmung der Wirklichkeit, wenn diese auch noch sehr gering war und bleiben musste. Denn die ästhetischen Anschauungen des Batteux, welche Gottsched im gleichen Sinne teilte, konnten bei ihrer weitverbreiteten Wirkung unmöglich die Schauspielkunst unberührt lassen. Man ging eben von einer falschen Auffassung der Natur aus. Die Kunst sollte Nachahmung der Natur sein, aber des unbestimmten leeren Begriffs der „schönen" Natur. Nicht das Wahre, wie es wirklich ist, sondern das Wahre, wie es, vollkommen vorgestellt, sein würde, sollte nachgeahmt werden. Hatte man aber eine scharf abgegrenzte Vorstellung dieses

---

[1]) Vgl. Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. II. 75.

[2]) Vgl. Danzel: Gottsched und seine Zeit. 163.

[3]) Vgl. Teichmann's: „Litterarischer Nachlass", herausgeg. von Dingelstedt. S. 14.

Vollkommenen, welche dann der Kunst ein genaues Vorbild hätte gewähren können? Eine solche Verschönerung, die sich in den Sphären einer idealen Möglichkeit verlor, trieb zur Unnatürlichkeit, und da man in diesen Ansichten so befangen blieb, gelang es nicht einmal der Darstellung der naturwahreren Komödie, sich davon freizumachen.

Gegen das Kunstprinzip Gottsched's wurden selbst von den Anhängern desselben allmählich Einwendungen laut. J. E. Schlegel, vielleicht die Blüte der von ihm ausgegangenen Dramatik, wagt nicht offen dagegen aufzutreten, verfolgt jedoch in seinen Arbeiten einen etwas abweichenden Weg.[1]) Obgleich in der Technik französisch, waren seine Vorwürfe meist nationaler Art, seltener antiken Stoffen entlehnt. Dass er ferner den Vorteil des englischen Dramenbaues einsieht, beweist seine Neigung, sich von dem Bestehenden abzuwenden. Noch mehr als er war Christian Felix Weisse Anhänger der englischen Bühne. Bereits 1759 sagt er „er wolle eine Mittelstrasse nehmen, anstatt einseitig bloss den Engländern oder bloss den Franzosen zu folgen; er wolle die Natur des menschlichen Herzens und der Leidenschaften kennen lernen, die grosse und die kleine Welt. das gemeine Leben, die Sprache des Umgangs und die der Leidenschaften".[2]) Diese grösseren Annäherungsversuche an die Natur beweisen schon einen Fortschritt in der Tragödie. Dennoch hält Weisse im Grossen und Ganzen den gottsched'schen Stil fest. Seine Werke gehen neben denen der Cronegk („Codrus"), Brawe und Schlegel („Kanut"), die mit ihren vielen Reden und wenig Handlungen der Schauspielkunst keinen Gewinn brachten, bis nach den ersten sechziger Jahren

[1]) Koberstein: Deutsche Nationalliteratur. V. 302. ff.
[2]) Danzel: Gottsched und seine Zeit. 269.

über die Bühne, von welcher Zeit an die Alexandrinertragödien allmählich verschwinden. So lange sie herrschten, konnte sich die Kunst der dramatischen Darstellung also von den französischen Manieren nicht befreien. Dennoch hatte sich das Bedürfnis, nach einem deutschen Stile zu streben, geltend gemacht. Schon nach Kochs Uebernahme der schönemann'schen Gesellschaft (1750) bemühte sich der Prinzipal (wie aus dem Eröffnungsprolog hervorgeht[1]) die französirte Spielweise zu modificieren. In der erwähnten Truppe hatte sich vor dieser Zeit vermöge der ausgeprägten Eigentümlichkeit zweier Mitglieder die Neigung zu einer naturwahren Spielweise geltend gemacht. Konrad Ackermann's gerade ursprüngliche Natur liess ihm seine Rollen in einer unbefangenen, frischen Manier wiedergeben und dieses realistische Vorbild bestärkte Konrad Ekhof, seine eigene durch Anlage und Studium erreichte Natürlichkeit des Spiels zum Untergrund einer deutschen Darstellungsart zu machen. Die gewonnenen künstlerischen Anschauungen zum ersten Male zum Prinzip erhoben, und sie praktisch durch sein Spiel und theoretisch durch seine Stiftung einer deutschen Schauspieler-Akademie[2] verbreitet zu haben, ist Ekhofs unvergängliches Verdienst.

Indessen waren die holberg'schen und moliere'schen Bühnenfiguren die einzigen, an welchen die aufkeimende Richtung erstarken konnte. Sie wäre im Sande verlaufen, wenn nicht das seit längerer Zeit allgemein gefühlte Bedürfnis, sich von der Fremdherrschaft des Geistes loszuringen, in Form einer tiefgreifenden Revolution der ganzen Litteratur die Gründung einer echt nationalen Dramatik herbeigeführt hätte. Und hier hebt die neue grosse Geistesepoche an. Die entgegengesetzten

[1]) Vgl. Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. II. 116.

[2]) Vgl. H. Uhde: Konrad Ekhof. (Im „Neuen Plutarch." 1876. Bd. IV. 142.)

Richtungen Gottsched's und Bodmer's führten durch die Läuterungsform klopstock'scher Dichtung hindurch zur vollständigen Einigung und Verschmelzung aller Anschauungen und Gegensätze in der Person Lessings, des wahrhaften Reformators der deutschen Bühne. Mit unnachsichtiger Kritik durchmustert er in den „Litteraturbriefen" die ganze bestehende Litteratur und wendet sich in furchtbarer Schärfe gegen den französischen Einfluss. Auf dem Gebiete des Dramas vernichtet er ihn vollkommen und gründet auf dem Boden Shakespeare's und Aristoteles eine wahrhaft volkstümliche Dichtung. Wie Diderot gegen Batteux, so wendet sich Lessing gegen Gottsched's falsche und trockene Kunstregeln. Seine aesthetischen Grundsätze wirft er im „siebzehnten Litteraturbrief" und in der „Hamburger Dramaturgie" vollständig um. Er legt seine eigenen aus dem tiefen Studium des Aristoteles hervorgegangenen Ansichten über das Wesen des Dramas in letzterer kritischen Schrift nieder. Er bricht mit der bisherigen Kunstlehre, knüpft aber in weiser Berechnung überall an die bestehenden Verhältnisse an und sucht dadurch allmähliche Verbesserungen einzuführen. So sind seine Jugendversuche „Der junge Gelehrte" (das die Neuber noch 1748 aufführte), „Der Misogyn", „Die Juden", „Der Schatz" teilweise noch in der conventionellen Sphäre festgebannt. Nichtsdestoweniger ist der Gesprächston lebhaft und natürlich und verrät das Bestreben, sich von den überkommenen Regeln loszuringen. Sein kritisches Bemühen war darauf hin gerichtet, die bestehende Kunstdichtung durch die Erschaffung eines volkstümlichen Dramas, in dem sich die eigenste deutsche Denk- und Empfindungsweise abspiegelte, zu verdrängen. Er wollte der Bühne „Charaktere und eine Sprache von deutscher Erfindung, deutscher Natur und deutschem Ausdruck" geben. Um zu diesem Ziele zu gelangen,

musste er vor allem Natur und Wahrheit suchen, musste er Menschen aus dem modernen Leben, Handlungen, wie sie sich vor aller Augen abspielten, darstellen, anstatt den alten, gemachten und erdichteten Stoffen der steifen französischen Tragödienstücken Interesse abzugewinnen. Das führte zu der Form des bürgerlichen Dramas, welches aus der Anknüpfung an die Engländer (auch an die der rührenden Stücke Diderots[1]) zuerst in der „Miss Sarah Sampson" erstand. Von weit grösserer und für die Bühne jedesmal von steigender Bedeutung waren „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti" und „Nathan der Weise", die sämmtlich aus anderen Gesichtspunkten heraus und im Hinblick auf andere Ziele geschaffen, doch alle in dem natürlichen Ausdruck sowohl für edle, wie für einfache Vorgänge, in der wahren Handlung, in der Zeichnung wirklicher Menschen und Leidenschaften für die Schauspielkunst von unvergleichlichem Wert waren. Alle Mittel wandte Lessing in der grössten Hingebung an, die bisherige Bühne von Grund aus umzugestalten. Durch seinen persönlichen Verkehr mit den Künstlern mit den kleinsten Wirkungsmitteln der Bühne aufs innigste vertraut geworden, konnte er die genaueste Anpassung von Dicht- und Schauspielkunst fördern und erreichen. An Konrad Ekhof, dessen selbstständige Geistesrichtung ihn nach einer neuen Form des darstellerischen Ausdrucks hatte suchen lassen, fand er einen treuen Bundesgenossen und Interpreten seiner Absichten. Unermüdlich kämpften beide Reformatoren gegen jenen seichten verderblichen Strom der alles mitreissenden, fest eingebürgerten französischen Manier. Von ihrem vereinten Wirken her datirt die eigentümlich deutsche Schule der theatralischen Darstellung.

[1]) Dessen „Hausvater" er später übersetzte.

In der „Hamburger Dramaturgie“[1]) wendet sich Lessing gegen die: „gleichgiltigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so grosser Teil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krüpplichen Achte abwärts vom Körper beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heisst ihnen Action geben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können.“ Nachdem er dann Hogarth's Prinzip der „Schlangenlinie[2]) berührt, fährt er fort: „Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras, vornehmlich bei moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Ort ist Affection und Grimasse; und eben derselbe Reiz zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuett die Hand giebt, mir zureicht oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.“ Wenn Lessing von den Darstellern also verlangt, dass sie zur Natur zurückkehren sollen, will er doch nicht blosse Nachahmung derselben. Denn die Natur, welche ja neben dem Schönen auch noch andere Zwecke zu erfüllen hat, und daher nicht in allen Teilen vollkommen ist, will von dem nachahmenden Künstler, der nur das Schöne und dieses um seiner selbst willen erstreben soll, eine Ergänzung und Vollendung. Dieses Schöne ist aber die Verbindung von Wahrheit, Schönheit der Form und Ausdruck, also charakteristische Form, denn eben darum ist sie Naturvollendung im Gegensatz zu jenen bisher herrschenden

[1]) Viertes Stück.

[2]) Vgl. auch Zimmermann: Aesthetik I. 249 ff.

falschen leeren Schönheitsbegriffen, die zur Widernatürlichkeit führen. Mit dieser Aufstellung der Forderung nach einer ausdrückenden, charakteristischen Schönheit der Darstellung wies Lessing die Kunst wieder auf den Realismus hin. Denn die characteristische Wahrheit besteht immer in der genauen Uebereinstimmung des dargestellten Menschen mit dem Vorbild, in der realistischen Wiedergabe des Abgebildeten. Aber die Gefahr der blossen, platten Nachahmung ist durch die Beobachtung der wahren Schönheit als oberstes Gesetz vermieden. Die Stellung der dramatischen Darstellungskunst bestimmt Lessing folgendermassen. Ihm scheint der Schauspieler zwischen der bildenden Kunst und der Poesie zu stehen. „Als sichtbare Malerei muss zwar die Schönheit ihr (der Schauspielkunst) höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht. Sie darf sich, sie muss sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigentümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muss sie nicht allzulang darin verweilen; nur muss sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten, und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muss sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälscht überliefern soll.“[1]) In der Befolgung dieser auf die Ver-

[1]) „Hamburger Dramaturgie“: 5. Stück.

bindung von Naturwahrheit und Schönheit ausgehenden lessing'schen Kunstregeln wären die Schauspieler mit den dem deutschen Sinn so wenig angepassten französischen Charakteren, mit der endlosen Rhetorik, mit den conventionellen Handlungen der Alexandrinertragödie stark in Conflikt geraten. [Und wirklich liegen Beweise vor, dass die hervorragenderen natürlichen Darstellungen jener Zeit (Ekhof, Brückner etc.) in französischen Rollen eine klägliche Figur machten.[1]] Aber Lessing hatte ihnen ja Stücke von volkstümlichem Charakter gegeben, Stücke, die alles bisher Gültige umstürzten. Nun konnten die Schauspieler wirkliche Menschen darstellen. Sie fanden in „Miss Sarah Sampson" Charaktere voll der feinsten Züge und complicirtesten Seelenvorgänge. Sie hatten echte Leidenschaften und tiefe Empfindungen in der edelsten, einfachsten Prosa wiederzugeben. Desgleichen in „Minna von Barnhelm" (1767), in welchem nationalen Lustspiel Lessing durch die im höchsten Grade künstlersiche Ausführung eines einfachen, dem gewöhnlichen Leben entnommenen Stoffes, die ästhetische Behauptung schlagend rechtfertigte, wonach nicht in dem Stoffe, sondern in der Form der Ausführung die Schönheit eines Kunstwerkes liege. Die Menschen der täglichen Umgebung, die typischen deutschen Gestalten, wie sie uns in der Minna entgegentreten, zwangen die Darsteller, ihren Sinn auf die genaue Beobachtung der Natur zu richten und getreue Abbilder zu liefern. Noch verstärkt wurde diese Forderung dadurch, dass selbst das äusserlichste Beiwerk: das Kostüm, durch das nationaldeutsche Lustspiel eine vollständige Umwälzung er-

[1]) Vgl. E. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. II. Cap. 2, 3 und 7; ferner J. J. Engel: „Ideen zu einer Mimik" 7. Brief; ferner H. Uhde: Konrad Ekhof (im N. Pl. IV. 1876).

fahren musste.[1]) Weit grössere Aufgaben, als „Minna“ an die Kunst der dramatischen Darstellung stellte, gab die wunderbar feine psychologische Zeichnung der Gestalten der „Emilia Galotti“, ein Trauerspiel, das streng nach den aristotelischen Lehren über das antike Drama geschaffen ist.

So war durch Lessings rastlose Bemühungen der von Ekhof angebahnte Weg zu einem echt deutschen Darstellungsstil erweitert und geebnet worden. Die gesunde Natürlichkeitsrichtung wurde den Schauspielern das Gesetz ihres Spiels. In Hamburg entfaltet sich dieselbe seit der Gründung des ersten Nationaltheaters (1767) zu voller Reinheit und erlebt, während die Leipziger Manier sich allerdings erst ganz allmählich in Deutschland verliert, hier ihre grösste Blüte, besonders unter der Direktion Friedrich Ludwig Schröders (1771—1780 und 1785—1798). Des genannten Künstlers Wirken bedeutet überhaupt den Gipfelpunkt in der deutschen Schauspielkunst, deren schnelle Entwickelung, einmal von einem gesunden Boden ausgehend, beweist, welch' ungeheure Wirkungen die Umwandlung der bestehenden Kunstprincipien durch Lessing und Ekhof hervorrief. Daher hat die Kunst der dramatischen Darstellung erst von diesem Zeitpunkt an einen Anspruch auf eine eigentliche ästhetische Würdigung. Nach dem unsicheren Umhertappen in der Ungebundenheit der wilden, formlosen englischen Manier war sie in die knechtische Nachahmung der Franzosen verfallen, um dann an der Hand Lessings in der Hamburger Schule die höchste Wahrheit in raschem Aufblühen zu finden. Aber das unverhältnismässig schnelle Wachsen ist auf eine noch tiefere Ursache zurückzuführen. Indem

[1]) Der definitive Abfall von dem französischen Theaterkostüm datirt erst von der ersten „Götz“-Aufführung (Berlin 1773) her.

Lessing auf Shakespeare hingewiesen hatte, gab er damit das grösste Vorbild und die wichtigste Stütze der Schauspielkunst hin, an welcher diese ihre Vervollkommnung an die von ihm unermüdlich erstrebte reine Wahrheit der menschlichen Natur immerwährend vornehmen konnte. Das tiefste Leben, die wahrste Natur, die höchste Poesie, die grossartigste Auffassung ist in Shakespeare in herrlicher Verschmelzung und unerreichter dramatischer Form vereinigt. Darum bilden seine Dichtwerke ein unvergängliches Muster für die Menschendarstellung. Nirgends hat die Schauspielkunst eine grössere Aufgabe aufzuweisen, an welcher sie ihre Kraft erproben könnte. Aus diesem Grunde muss es Schrödern als besonderes Verdienst angerechnet werden, während seiner Direktion in Hamburg den Geistesschöpfungen des grossen Britten dauernden Platz auf der deutschen Bühne erworben zu haben.[1]) Die völlige Harmonie von Dicht- und Schauspielkunst wurde hierdurch erreicht. Und an diesem Abschnitt angelangt, bedarf es eigentlich nur noch einer flüchtigen Andeutung des Einflusses der Literatur, denn sämmtliche ästhetische Erscheinungsphasen beider Künste sind uns nun schon begegnet und wiederholen sich jetzt nur in gering veränderten, in der Hauptsache aber gleichen Formen.

Immerhin ist es notwendig, daran zu erinnern, dass die kaum gewonnene Naturwahrheit der beiden engverbundenen Künste während der auf Lessing folgenden Epoche der Uebergangszeit auszuarten begann. Die sociale, geistige und literarische Revolution, welche mit der Sturm- und Drangperiode anhob und ohne alle Ehrfurcht vor den bestehenden Zuständen eine vollkommene Rückkehr zur reinen Natur, eine Wiedergeburt der Kultur erstrebte, die Einflüsse Rousseau's und Diderots,

[1]) Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. Bd. II, 359 f.

die Verehrung Homers, die Einführung und Verbreitung Shakespeares, die Hinwegsetzung der Originalgenies über jede Regel und jeden Zwang, das Beispiel und die Nachahmung von Goethe's „Götz", die darauffolgende Flut der Ritter- und Schauerdramen, kurz: die sämmtlichen Bestrebungen der verschiedensten Art auf das eine grosse Ziel hin, mussten der Schauspielkunst notwendig ihren Stempel aufdrücken. Wir begnügen uns damit, hier anzudeuten, dass die unwahr verzerrten Erzeugnisse der Epigonen von Goethe's „Götz" der natürlichen Darstellung gefährliche Nahrung boten, und sie zu kühnen, wilden Uebertreibungen verleiteten. Einer derartigen Verfolgung der Natur bis in's schrankenlose Extrem suchten die seit 1780 aufkommenden Familiengemälde und rührenden Dramen der Gemmingen, Schröder, Iffland und Kotzebue zu steuern. Erreichten sie auch ihren Zweck, so führten sie aber auf der anderen Seite die Schauspielkunst von der widrigen Uebertreibung jener unwahren Lärmdramen zu einer — allerdings wahren — doch bis zur Nüchternheit und Plattheit herabgesunkenen Darstellung.[1]) In jedem Falle wurde also ein auseinanderfahrender Naturalismus begünstigt.

Doch nicht allein diesen neuen literarischen Wendungen ist er zuzuschreiben. Denn die zum Teil erfolgte Verflachung der Spielweise, die Sucht nach Natürlichkeit um jeden Preis, die Ausartung in's Extrem musste schon aus der einfachen vorhergegangenen Thatsache sich ergeben, dass die Prosaform im ernsten wie im komischen Schauspiel eingeführt war, dass das Gros der darstellenden Künstler, von denen wahre Natürlichkeit verlangt wurde, dadurch sehr schnell sich aller Kunstregeln entledigten.

[1]) Vgl.: Koberstein: Deutsche Nationalliteratur. IV, 196—222.

Indessen wurde die Gefahr der völligen Verirrung in einen platten Naturalismus, wie wir ihn vor 100 Jahren hatten, rasch beseitigt und zwar durch denselben Mann, welcher einst als Führer der „Genies“ diese durch das Beispiel seines „Götz von Berlichingen“ auf Abwege geführt, selbst aber den richtigen Pfad zur Rückkehr und zur Ersteigung der grössten Höhe der deutschen Dichtkunst eingeschlagen hatte — durch Goethe. Er im Verein mit Schiller machte es, wie einst Lessing, zu seiner Lebensaufgabe, eine Neubelebung der deutschen Bühne von Grund aus vorzunehmen. Es würde uns selbstverständlich ganz abseits führen, wollten wir nun eine Auseinandersetzung über die ästhetischen Seiten der Dichtwerke der beiden grossen Männer geben, noch die Einwirkungen derselben im einzelnen auf die theatralische Darstellung verfolgen. Bildet doch jedes Drama der beiden Geistesheroen eine ganze Welt für sich, ist doch jedes im Grundton, in der Auffassung und Ausführung vom anderen verschieden. Aber den grossen Einfluss hatte diese höchste Entwickelungsperiode der Dramatik, dass, wie sie selbst den Sieg der idealen Poesie und Geistigkeit bezeichnet, die Kunst der dramatischen Darstellung naturgemäss auch den gleichen Hauch von ihr empfing. Denn Goethe sowohl wie Schiller gebrauchten die Bühne als Mittel zu ihren Zwecken. Was war natürlicher, als dass sie, die das ganze geistige Leben der Nation in eine höhere Sphäre zu versetzen trachteten, dem Organ, durch welches sie zum Volke sprachen, der dramatischen Darstellung auf der Bühne die gleiche ideale Färbung zu geben bemüht sein mussten! So entstand in Weimar zur Zeit des Zusammenwirkens beider Männer am dortigen Theater[1]) die „Weimar'sche Schule“, deren Augenmerk auf

[1]) Goethe: von 1791—1817. Schiller trat 1799 hinzu.

den vorwiegend geistigen Gehalt, auf die der Antike sich nähernde ideale Darstellungsart gerichtet war. In Weimar suchte Goethe die der antiken Schönheit als Endzweck der Kunst zugewandte ästhetische Ansicht Winckelmanns in's Praktische, in die Kunst einzuführen. Und für die Schauspielkunst ist ihm das auch gelungen, wenn er sie dagegen in der Poesie wegen der sie stets verdrängenden gesunden naturalistischen Kraft seines Genies nicht durchgängig zu verwirklichen vermochte. Auf Anregung Schillers wurden die von Goethe angebahnten Kunstprincipien zur strengsten Regel erhoben [1]) und die Schauspieler darnach in pedantischer Weise eingeschult.

Mit der Herrschaft des fünffüssigen Jambus, der schon von Weisse und dann von Lessing („Nathan der Weise") angewendet war, sollte der ideale Stil durchgeführt werden. Das antike Kunstideal wurde als massgebendes Gesetz aufgestellt, als Vorbild, wodurch sich die Schauspielkunst zu einer freieren, allgemeineren Auffassung erheben könne. Nicht mehr war es die Natur, deren Wirklichkeit man in gemässigter Schönheit wiedergeben sollte, sondern die Antike, deren reine Schönheit ein geläuterter Geschmack bei der künstlerischen Wiedergabe zu pflegen berufen war. Edle Vornehmheit, harmonische Schönheit, Plastik der Bewegungen und Stellungen, gleichmässiger Rhythmus, Feierlichkeit und Pathos der Franzosen waren die neuen Forderungen an die Darsteller, um die idealen schillerischen Gedanken und Charaktere, um seinen glänzenden rhetorischen Vers und andererseits die ruhige Klarheit, den ebenmässigen Fluss und die Sehönheit des goethe'schen Stils angemessen und

[1]) S. Goethe's „Regeln für Schauspieler". Nachlass. IV, 296.

wirksam wiederzugeben. Das einseitig von Goethe verfolgte Prinzip, der darstellenden Kunst eine antikisierende Färbung zu geben, identisch mit dem einer Erhebung zur reinen schönen Form, das Schiller hegte, war das geeignetste Mittel, jener ausartenden Natürlichkeit in ihrer mass- und gestaltlosen Spielweise wirksam entgegenzuarbeiten. „Bewusste Herrschaft über den künstlerischen Stoff, sicheres Mass in der Behandlungsweise, selbst bis zur Abgemessenheit“ hiess nun das neue System der weimar'schen Schule. Gerade die Vermeidung gemeiner Wirklichkeit und der von Schiller dafür verlangte Schein, welchen die Kunst ausschliesslich zu erwecken habe, riss die gesunkenen Kunst-Anschauungen wieder in die Höhe, und wurde durch die grosse Produktivität Schillers, dessen nach der Genieperiode herrührende Erzeugnisse idealen Charakters der neuen Richtung nur fruchtbringend sein konnte, im höchsten Grade unterstützt. Aber nicht nur begnügte man sich nicht, nachdem nun wieder der Sinn für Rhythmus und metrische Rede lebendig geworden, mit den Aufführungen der „Jungfrau von Orleans“, „Braut von Messina“, „Wallenstein“, „Don Carlos“, „Maria Stuart“, „Wilhelm Tell“, „Fiesko“, „Clavigo“, „Egmont“, „Iphigenia“, „Torquato Tasso“ u. s. w., man zog auch wieder ältere Verstragödien ans Tageslicht. Lessing's „Nathan“ von Schiller eingerichtet, Voltaire's „Mahomet“ und „Tancred“ von Goethe übersetzt, seine „Zaire“, Racine's „Phädra“ (übersetzt von Schiller), sein „Mithridat“, Corneille's „Cid“, Sophokles „Antigone“, die kleineren Werke von Goethe, die Hauptdramen Shakespeare's, so: „Heinrich IV.“, „König Johann“, „Hamlet“, „Macbeth“ (in Schillers Bearbeitung), „Julius Cäsar“, „Kaufmann von Venedig“, „Othello“, „Romeo und „Julia“, Calderon's „Standhafter Prinz“ und „Leben ein Traum“ vervollständigten im Wesentlichen das klassische wei-

marische Repertoir.[1]) Ja, man ging in der Ausübung des idealen Systems so weit, den Schauspielern in der Aufführung der: „Brüder“ von Terenz und daraufhin noch öfters Masken aufzudrängen![2]) Hierdurch wurde allerdings im höchsten Grad die Individualität des Darstellers unterdrückt, die in der weimarischen Schule schon so viel verloren hatte; dagegen wurde durch die typischen Masken der Alten die Objektivität zu erleichtern gesucht. Man abstrahierte von der gemeinen Wirklichkeit, das Bewusstsein der Täuschung, des Scheins auf das höchste dabei erregend. Denn die Anwendung der Maske konnte doch niemals die Täuschung hervorrufen, als wolle man den vollen Schein des wirklichen Lebens geben, sondern bezweckte gerade das Gegenteil. Wir werden im zweiten Abschnitt unserer Ausführungen Gelegenheit haben, im Zusammenhang mit der kritischen Betrachtung der weimarischen Schule, überhaupt des idealen Stils, auf diese Frage ebenfalls zurükzukommen.

Die Vorteile, wie die Schattenseiten der erwähnten Schule machten sich sofort geltend. Dieselbe fand aber die begeistertsten Anhänger, wurde sehr bald die vorherrschende Richtung (und ist es zum Teil bis heute noch geblieben). Es kann dies nicht Wunder nehmen, da leicht erreichbare Representation und Recitation vor allem vom darstellenden Künstler gefordert wurde. Hinzu kommt, dass die idealisierte Form, das deklamatorische Pathos, wodurch sich so wohlfeile blendende Wirkungen erringen liessen, durch das Anwachsen des ernsten Dramas im schiller'schen Stil immer neuen Nahrungs-

---

[1]) Vgl. Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. Bd. III, Cap. VII u. X; ferner: Burckhardt: Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethe's Leitung von 1791—1817. Erschienen 1891.

[2]) Ed. Devrient; Gesch. d. d. S.-K. III, 263.

stoff erhielten. Begreiflich erscheint übrigens unter diesen Umständen, wie Heinrich von Kleist's: „Zerbrochener Krug" bei der ersten Aufführung in Weimar (1808) einen ungünstigen Erfolg hatte. Nicht so sehr ist Goethes vorgenommene Dreiteilung des Lustspiels,[1]) als wohl vornehmlich der Umstand, dass das Realistische der Darstellung, das Eigentümliche der Diction nicht verstanden wurde, an dem Misslingen schuld. — Nachdem wir uns bestrebt haben, den literarischen Kern herauszuschälen, dem die dramatische Darstellungskunst eine äussere, im Wesentlichen ihn ganz deckende Hülle gegeben hat, müssen wir es uns versagen, en detaille auf die ästhetischen Einwirkungen der Literatur dieser Periode auf die Schauspielkunst einzugehen. Wir können umsomehr hiervon absehen, als im Grossen und Ganzen nur geringfügige Abweichungen von den bisher beobachteten Formen geschahen. Die letzte grosse Umwälzung hatte stattgefunden, die idealistische Richtung stand der realistischen gegenüber und drohte diese zu unterdrücken. In Ludwig Tieck fand sich jedoch der Geist, der gegen sie zu Felde zog. Wie Lessing einst die Rhetorik der französischen Tragödie bekämpfte, so wies Tieck den nachteiligen Einfluss der weimarischen Schule nach und verlangte unermüdlich eine Rückkehr zur einfachen, edlen Natur, zur Einfalt der Charakteristik.[1]) Doch weder aus seinen, noch aus Fr. Schlegels Erzeugnissen konnte die Kunst der Menschendarstellung irgendwelchen Gewinn ziehen, ebensowenig wie aus den nachfolgenden Schicksalstragödien und den sich ausbreitenden fremdländischen Produkten. Iffland und Kotzebue, sowie die zahlreichen Anhänger, boten im rührenden Schau-

---

[1]) Koberstein: Deutsche Nationalliteratur. V, 473.
[2]) In den „Dramaturgischen Blättern".

spiel, im komischen Drama nichts Besseres, und so irrte die realistische Darstellungsart unstät nach einer Stütze suchend umher.

Diese ward ihr gegeben durch Tiecks Hinweisung auf Shakespeare.[1]) Während des ganzen bisherigen Entwickelungsverlaufes hatte die Literatur der Schauspielkunst ihre wechselnde Formen aufgedrückt, die niemals — auch nicht während Goethes und Schillers Werken — als die ausschliesslich bleibenden und echten anzuerkennen waren. Allen hatte sich die Schauspielkunst begeistert hingegeben, allein nur zur Zeit des grossen Schröder, der, wie wir wissen, Shakespeares Werke kultivierte, hat eine vollkommene Vereinigung beider Künste stattgefunden, erreichte die abhängigere ihre Blütezeit, da sie im Geiste Shakespeares erstarkt war. Und dieses grössten Dichters Werke stellt Tieck — wie es ja auch Lessing gethan — als die ewigen Muster für die Menschendarstellungskunst auf, als diejenigen, welche die herrlichste Verschmelzung des „poetischen Geistes“ mit der „sinnlichen Kunst“, und darum des Ideals mit der Realität in sich tragen. Nur sie konnten einen nationalen, echten Stil für die Darstellung abgeben. Von dieser Wahrheit durchdrungen sagt desshalb Tieck, in dem er einige Bemerkungen über Schröders Schule macht: „Dies feste Bestehen auf Wahrheit und Natur, diese Freude am grossartigen Scherz, die Freiheit der Gesinnung, die sich keinen Konvenienzen beugt, ein geläutertes Gefühl, das sich durch keinen Schwulst blenden lässt, dieses mit einem ernsten Streben zu einer echten und tiefsinnigen Kunst, ist, in höchster Bedeutung aufgefasst, unsere wahre deutsche Natur. Und desshalb eignet sich uns, wie kein

[1]) In der Vorrede zum „Deutschen Theater“. 1817.

andrer Dichter, der unergründliche Shakespeare an.“ [1]) Und im Anschluss hieran mögen Ed. Devrients Worte Platz finden: . . . . „So blieb der feste Anker für die Zukunft der deutschen Schauspielkunst, dass Shakespeares Stücke in dieser Periode auf dem Repertoir, trotz Allem, was daneben Platz nahm, immer fester und allgemeiner einwurzelten.“ [2])

[1]) Ludw. Tieck: Dramaturgische Blätter. II, 194 ff.
[2]) Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. IV, Cap. IV.

Abschnitt II.

Aesthetische Untersuchungen (Grundgesetz) und Kritik.

Die Kunst der dramatischen Darstellung sucht und findet ihren Ausdruck bald in der idealistischen, bald in der realistischen Spielweise. Diese lösen sich, wie die Geschichte der Kunst kundgiebt, in ewiger Wiederholung ab. Aus der einen erwächst die andere, und aus dieser hinwiederum die erste. Mögen sie im Verlauf ihrer Fortentwickelung auch Abweichungen gegen ihre frühere Form aufweisen, nie werden sie ihren Charakter verleugnen. Ihrem innersten Wesen nach bleiben sie idealistisch oder realistisch, suchen sie über die Natur hinauszugehen oder sich an dieselbe anzuklammern, finden sie ihr höchstes Gesetz in der Schönheit oder in der Wahrheit. Im vorigen Abschnitt ist der Verlauf der beiden Richtungen in der Blütezeit der deutschen Schauspielkunst in allgemeinen Zügen wiedergegeben worden. Die Bedingungen, welchen sie unterworfen waren, und welche die jeweilige Erzeugung und Ablösung derselben hervorriefen, fanden wir durch den Entwickelungsgang der Literatur vorgezeichnet. Obwohl nun die beiden Gegensätze des Idealismus und des Realismus in der dramatischen Darstellungskunst ihr Werden und Vergehen den Einwirkungen der Stilrichtungen der Dichtwerke verdanken, insofern ein stärkeres oder geringeres Anschmiegen an diese von den darstellenden Künstlern gefordert wird, so haben sie in unserem Kunstgebiet auch ihre selbständige Ursache. Sie sind in der eigentümlichen Geistesanlage des Schauspielers gegeben. Während sie in ersterer Hinsicht

als ein Product rein äusserlicher Einflüsse dastehen, liegen sie hier tief im innersten Wesen der schaffenden Künstler bedingt und sind die Formen, in die diese ihre Schöpfungen einkleiden.

Indem wir uns dieser zweiten, aber ungleich wichtigeren, für die ganze Schauspielkunst grundlegenden Frage zu wenden, wie nämlich die ästhetische Form des Ausdrucks mit dem Charakter des Künstlers zusammenhängt, wie das Resultat der Verschmelzung beider, die Charakterdarstellung, beschaffen sein muss, um den Ansprüchen der Aesthetik zu genügen, stossen wir sofort auf nicht geringe Schwierigkeiten. Weiter oben bemerkten wir schon, dass es keine Kunstthätigkeit gebe, die ihrem organischen Zusammenhang nach so wenig erforscht sei, wie die der dramatischen Darstellung. Philosophie und Naturwissenschaft wären in gleicher Weise daran beteiligt. Weder die eine noch die andere wird, allein für sich vordringend, einen völligen Aufschluss erlangen können. Erst durch die innige Verbindung beider würde die Aufgabe zu lösen sein: das übermenschlich Scheinende als durchaus naturgemäss nachzuweisen, „die ausserordentlichen und übernatürlich erscheinenden Dinge als ordnungsgemässe und natürliche zu erklären," indem man nach den Gesetzen der Schönheit, nach den Ursachen des Wohlgefallens forschte, und deren Existenzberechtigung untersuchte. Diese Lösung der Aufgabe käme wohl also der Aesthetik zu. Die Forderungen aber, denen diese Genüge zu leisten hätte, sind noch zu grosse, oder besser, sie selbst ist noch nicht ausgebildet genug, um eine vollkommen befriedigende Erklärung der Erscheinungen finden zu können. Denn ein tiefer Spalt innerhalb der Lehre vom Schönen verhindert eine allseitig klare und allgemein anerkannte Anschauung. Die eine Richtung der Aesthetik zielt darauf hin, von den höchsten von ihr zusammengestellten

Ideen uud Begriffen aus zu den einzelnen Ur- und Thatsachen des Wohlgefallens hinabzusteigen, während die andere nach der Orientierung über die einzelnen ästhetischen Thatsachen zu den obersten Gesichtspunkten fortschreitet, von den Erfahrungen über das, was gefällt und missfällt, ausgehend, zur Feststellung von Gesetzen und Begriffen sich aufzuschwingen sucht. Beide Wege, die als diejenigen „von Oben“ und „von Unten“, als der „philosophische“ und der „empirische“ bezeichnet werden,[1]) haben ihre Vor- und Nachteile, die wir hier nicht des Genaueren zu erörtern haben. Zugegeben, dass die philosophische Aesthetik in aller erster Linie ein Recht darauf hat und dieses wirklich benutzt, die Begriffe der Kunstschönheit und „deren Einordnung in das System allgemeinster Begriffe“ zu ergründen, so geht sie doch eben vornehmlich auf die Idee aus, und muss über so manche empirische Thatsache mit unbestimmten, ja oft leeren Begriffen hinwegeilen. Um wie viel mehr wird aber in der Untersuchung über die Schauspielkunst, wo das Material der Mensch ist, das Bedürfnis wach werden, genaue auf naturwissenschaftliche Erkenntnis basierende Ergebnisse zu besitzen, die dann weitere Schlüsse zulassen.

Es ergiebt sich deshalb die Notwendigkeit, die gewonnenen Erkenntnisse beider ästhetischen Richtungen, der philosophischen wie der empirischen, stets im Auge zu behalten und aus ihrer sorgfältigen Vergleichung die Momente herauszufinden, die uns über die beiden Erscheinungsformen der Schauspielkunst geeigneten Aufschluss geben. Nur so können wir konstatieren, warum uns diese oder jene sinnliche Darstellung eines dramatischen Charakters gefällt oder missfällt, und inwiefern wir dazu ein Recht haben.

---

[1]) Fechner: Vorschule der Aesthetik. I. 2.

Eine weitere sehr beträchtliche Schwierigkeit ergiebt sich aus dem Charakter der Quellen. Einer Charakteristik der scenischen Kunstwerke, welche die grossen darstellenden Künstler geschaffen haben, können wir uns — wie schon in der Einleitung bemerkt — nicht entziehen, da durch die Erkenntnis ihres inneren Baues, ihrer Einheit und Bedeutung der Blick für das Verständnis des betreffenden Kunstgebietes geweitet wird. Eines dahingegangenen Schauspielers Kunstthätigkeit aber nachträglich zu schildern, ist unmöglich. Im Gegensatze zu denjenigen Kunstwerken, die den Akt der Schöpfung überdauern und als Zeugnis der aufgewendeten Kraft uns stets vor Augen sein können, verschwindet die dramatische Darstellung des Schauspielers im Moment der Schöpfung selbst. „Sein Kunstwerk geht dahin — wie das Lächeln über das Gesicht des Menschen", so lautet ein Ausspruch Ifflands; „darum rede der Freund und der Bewunderer des seltenen Talents ein dankbares Wort von dem, was gewesen ist." Letzteres ist aber ein schwer zu erfüllender Wunsch. Denn obgleich die einzige Spur, die das Spiel zurück lässt, sich in das Gemüt des Zuschauers eingräbt, so muss dieses selbstverständlich in dem Verlangen, dasselbe durch Worte wiederzuerzeugen, unendlich weit hinter dem Kunstwerk zurückbleiben. Selbst die beredteste Feder vermag nur „den Schatten des Körpers, der ihn warf", zu geben. Daraus ergiebst sich, wie wenig Kritiken, Biographien, kunstgeschichtliche und ästhetische Darstellungen als eine volle Wiederspiegelung des geschaffenen Kunstwerks angesehen werden können. So bleibt nur übrig, wollen wir uns eine Vorstellung vom dramatischen Spiel der einzelnen Künstler machen, sämmtliche Aufzeichnungen vorsichtig zu prüfen und wie Mosaiksteine zu Bildern zusammenzusetzen. Zieht man jedoch in Erwägung, dass der jeweilige subjective

Standpunkt der Kritiker zu den verschiedensten Urteilen über das Spiel eines Meisters verleitet hat, dass sogar ein und derselbe Mund sich häufig widerspricht, dass ferner eine grosse Verwirrung und Oberflächlichkeit im Gebrauche ästhetischer termini und Begriffe herrscht, so erscheint die Zusammensetzung der Bilder aus den Mosaiksteinen fast unausführbar. Hier wird es geboten sein, nach Ausscheidung der unbrauchbaren, stets die zusammenpassenden Steine zu vereinigen, um eine möglichste Harmonie der Farben zu erzielen. Das Verfahren, aus der Sammlung solcher Einzelheiten, wie sie sich dem ästhetischen Auge darbieten, einen componierten Totaleindruck zu gewinnen, wird aber dadurch gerechtfertigt, dass einheitliche Eindrücke sich überhaupt nicht ganz beschreiben, dagegen sich nach ihrer Zusammensetzung aus verschiedenen Elementen gut charakterisieren lassen.

Indem wir nun zu unserem eigentlichen Gebiet übergehen, sei noch zuvor kurz bemerkt, dass wir uns dabei auf die Erwähnung derjenigen in das Leben des betreffenden Künstlers eingreifenden geschichtlichen Daten und Ereignisse beschränken, die zur Aufklärung und Beurteilung unumgänglich notwendig sind.

In der geschichtlichen Entwikelung der Schauspielkunst hat jede Leistung ihre bestimmte Stelle und steht in einem bestimmten Verhältnis zu den Schöpfungen anderer Schauspieler und anderer Schulen, wie auch zu denjenigen, aus welchen sie selbst hervorging. Die mannigfachsten Beziehungen verknüpfen dieselbe mit dem ganzen Gebiet, dem sie entwachsen. Einer Beeuchtung der äusseren Bedingungen, denen ein Kunstwerk unterworfen ist, haben wir den ersten Abschnitt unserer Darlegung gewidmet. Wir wissen, dass nach der Mitte des 18. Jahrunderts ein feststehender volkstümlicher Stil in der Schauspielkunst von Ekhof erstrebt

wurde, dessen realistische Tendenz dennoch das ideale Moment nicht vernachlässigen wollte. Am Eingang des 19. Jahrhunderts teilte sich der Stil in zwei Hauptrichtungen. An der Spitze der einen, der Natürlichkeitsrichtung, stand die Hamburger Schule unter Schröder; an der Spitze der anderen, der idealen Richtung, Goethe und Schiller (Weimar'sche Schule.) Innerhalb dieser beiden grossen Bewegungen der Schauspielkunst und ihrer Ausflüsse liegen die schauspielerischen Meisterwerke, auf deren Betrachtung es ankommt. Diese müssen aber neben ihren äusseren Beziehungen auch nach ihren inneren Bedingungen untersucht werden. Wir meinen die allgemeinsten Anforderungen, welche die ästhetische Kritik an ein Kunstwerk stellt. Es handelt sich darum, dass die Eindrücke, welche die einzelnen Teile, Momente, Factoren desselben machen, sich harmonisch zu einem einheitlichen Gesammteindruck vereinigen, der dann geeignet ist, durch die Erfüllung der Schönheits- und Wahrheitsanforderungen im höchsten Grade ästhetisches Wohlgefallen zu erwecken. In der Erfüllung der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen ist es nun Sache des Künstlers, alle einzelnen Bedingungen, durch welche die grösstmögliche Wohlgefälligkeit erreicht werden kann, nur soweit zu steigern, als es zur Erreichung eines schönen Gesammteindruckes möglich erscheint. Wollte er nämlich die einzelnen Bedingungen der Wohlgefälligkeit, jede für sich, bis zur höchsten Höhe steigern, so würde er mit anderen Bedingungen des Kunstwerks dabei in Conflikt kommen, indem z. B. die grösstmögliche Idealität der Formen sich selten mit der notwendigen Wahrheit der Charakteristik verträgt.[1]) Eben dies ist für die Schauspielkunst von grosser Bedeutung; denn bei ihr stehen sich immer

[1]) vgl. Fechner: Vorschule der Aesthetik. II. 17.

schöne Form und charakteristische Wahrheit gegenüber. Je nachdem das eine Moment gesteigert wird, wodurch das andere eben als geschwächt erscheint, bilden sich die Gegensätze des Idealismus und Realismus. Das ist die einfachste Erklärung jener Kunsterscheinungen. Zur Vollendung der Kunst müssen also alle einzelnen Faktoren gegen einander eine Ausgleichung erfahren, um einen einheitlichen Totaleindruck hervorzubringen. Welches sind aber für die Kunst der dramatischen Darstellung die einzelnen Teile, und wie müssen sie ausgeglichen werden? Nun, wie überall in künstlerischen Dingen, sind es auch hier die Elemente, deren richtige Kombination das Wesen der Kunst ausmacht. Die Aussprache, das Pausieren, die rhythmische Behandlung der Sprache, die Betonung und das Tempo des Vortrags, die körperliche Beredsamkeit — Geberde, Physiognomie, Bewegung — erscheinen als Grundbedingungen. Auf diesen beruht erst die Versinnlichung der Seelenzustände, die Wiedergabe des Geistigen, kurz: die Auffassung und Verkörperung des Charakters, welcher in der sinnlichen Darstellung immer als eine künstlerische Totalität erscheinen muss. Ueber die höheren Gesetze, die eine solche künstlerische Harmonie bedingen, müssen wir aber genau im Klaren sein. Erst wenn wir deren Zusammenwirken kennen, lassen sich die Abweichungen von dem vollendeten Kunstwerk, wie sie sich in der realistischen und idealistischen Richtung darbieten, feststellen. Welche Gesetze regieren also die Möglichkeit eines vollkommenen Zusammenklingens aller Teile? Sind sie in der Natur gegeben? Gewiss, wird diese nämlich als volle Ganzheit und höchste Harmonie interpretiert. Doch die Natur hat im Einzelnen noch so viele Zwecke zu erfüllen, dass sie schon aus diesem Grund häufig hinter der Kunst zurückbleibt. Aber schon jeder höherstehende Mensch hat das Bedürfnis, mehr als die ein-

fache, vor ihm liegende Wirklichkeit zu fassen, er sucht zu einer höheren Welt aufzusteigen, ohne deshalb, wenn er über die unmittelbare Natur hinausgeht, auch von deren eigentlichem Wesen abzuweichen. Goethe sagt einmal, dass der Mensch nicht schon in der Natur sondern erst, wenn er über sie hinausgeht, ein Höheres findet. Dieses ist die Idee. So stehen sich Idee und Wirklichkeit gegenüber. Beide finden ihre Versöhnung in derjenigen Welt, die zwischen dem Reich der Sinne und dem der Vernunft liegt, in der Kunst. Bei Schiller wird diese Versöhnung bewirkt durch die Idee der Freiheit — den „Spieltrieb", — welche einerseits die Naturnotwendigkeit (den Stofftrieb) andererseits die Vernunftnotwendigkeit (den Formtrieb) verbindet. Subjektivität und Objektivität durchdringen sich. „Das Natürliche ist ein Geistiges, das Geistige ein Natürliches." In den Werken der Kunst müssen sich Phantasie und Sinnlichkeit paaren, Geist und Natur decken.

Wäre nun die Bestimmung, der Zweck der Kunst die Schönheit, so leuchtet ein, dass der Künstler diese voll zu erstreben hat. Worin liegt aber die Schönheit eines Kunstwerks? Wir stossen hier auf die Grundfrage der Aesthetik, welche für alle Künste von den verschiedenen Richtungen verschieden beantwortet wird. Für die Kunst der dramatischen Darstellung ergiebt sich die Antwort aus folgender Betrachtung. Da dieselbe Menschendarstellung ist, so müssen die Gesetze, nach denen die Natur schafft, auch die des künstlerischen Schaffens sein. Ist aber der vorwiegende Charakter der Kunst die Schönheit, und der der Natur die Wahrheit, so muss der Künstler zwar nach Principien der Natur schaffen, aber er soll die letztere vergeistigen. Er soll sie in eine Form erheben, die unser unbedingtes Wohlgefallen erweckt, während das Wirk-

liche in vollster Selbständigkeit als Inhalt im Kunstwerk bleibt. Er soll das Sinnliche, das Wirkliche eben nach ästhetischen Formen umgestalten, die Natur selbst übertreffen. Es gilt hier Lessing's Wort, das er dem Maler Conti in den Mund legt: „Die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur — wenn es eine giebt — das Bilde dachte". Bei alledem soll immer die Natur die Grundlage bleiben, auf welcher ihre Vollendung und Verallgemeinerung erstrebt wird. Goethe's Worte drücken dies schön aus: „Der Künstler hat zur Natur ein zwiefaches Verhältnis: er ist ihr Herr und ihr Sklave zugleich. Er ist ihr Sklave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muss, um verstanden zu werden, ihr Herr aber, insofern er diese irdischen Mittel seinen höheren Intentionen unterwirft und ihnen dienstbar macht. Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen; dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes, oder wenn Sie wollen, des Anwehens eines befruchtenden göttlichen Odems".[1]) So bilden die beiden Factoren, die Idee und die Natur, in vollständiger Durchdringung den Begriff des Schönen, das Schöne selbst. Und dieses ist wahrer als die Natur selbst, da es das ist, was die Natur nicht sein kann, aber sein sollte. Die Kunst giebt also eine schöne Wahrheit, nach Goethe's Ausspruch: „durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit".

Da nun jede schauspielerische Verkörperung einer dichterischen Gestalt den höchsten Forderungen der Kunst genügen soll, so folgt daraus — und damit kehren wir zu unserer ursprünglichen Frage zurück — dass die massgebenden Gesetze, nach welchen eine Harmonie der einzelnen Teile des Kunstwerks angestrebt werden müssen, diejenigen der Schönheit und der Naturwahr-

[1]) Eckermann: Gespräche mit Goethe. I, 106.

heit, der Idealität und der Realität sind. Sie bleiben für den Künstler die leitenden Gesichtspunkte, nach welchen er einen harmonischen Totaleindruck zu erlangen sucht, sie sind die Momente, die, wie wir im Folgenden sehen werden, die Durchdringung des Allgemeinen und des Individuellen ermöglichen. Und ungleich den mehr idealistischen Künsten, wie beispielsweise Musik und Architektur, in welchen das Allgemeine in hohem Grade verwaltet, ist der Kunst der dramatischen Darstellung die Forderung gestellt, dass Schönheit und Wahrheit zu gleichen Teilen berücksichtigt werden, wozu wiederum nur eine vollkommene Durchdringung beider Momente beitragen kann. Wir sagen: zu gleichen Teilen. Denn erstens führt der dramatische Künstler die freien Geistesgestalten des Dichters in ein sinnliches Leben hinüber, er verkörpert sie mittelst seiner sinnlichen Erscheinung und folgt darin dem Gesetz der Schönheit. Zweitens verlangen diese selben von der dichterischen Phantasie gebornen Menschen in ihrer sinnlichen Erscheinung alle Eigenschaften, die der Mensch in der Natur besitzt. Demgemäss ist die vollständige gegenseitige Durchdringung von Wahrheit und Schönheit das höchste Princip für den schaffenden Künstler. Eines der beiden Momente als allein herrschend gedacht, würde keine vollkommene Erfüllung des Zweckes der dramatischen Darstellungskunst bewirken. Wäre der Schauspieler nur auf die Schönheit der Form bedacht, so müsste er dieser unbedingt die Naturwahrheit opfern, da jede einseitige Idealität, jede Verallgemeinerung des Individuellen, letzteres als solches gänzlich aufhebt. Wir wollen den vollen Charakter, aufgebaut aus seinen Leidenschaften, seinen Empfindungen und Gedanken, vor uns sehen, einen Menschen von Fleisch und Blut. Andererseits befriedigt uns dieser nur, wenn er in eine höhere Wirk-

lichkeit hinaufgehoben ist, woraus hervorgeht, dass die blosse Naturwahrheit nicht befriedigen kann. Diese gäbe nur das unmittelbare Leben. Es ist um so wichtiger, diesen Punkt umständlich zu betonen, als es von jeher — speciell in der so sehr an das unmittelbare Leben gebundenen Kunst der Menschendarstellung — Ansichten gegeben hat, wonach die einfache Naturnachahmung das Wesen der dramatischen Darstellungskunst ausmachen soll. Man glaubt die genaueste Uebereinstimmung des zu erschaffenden Bildes mit der Natur beobachten zu müssen, weil die Phantasiegestalten des Dichters in das sinnliche, wirkliche Leben hinüberzuführen seien, weil sie in der Sinneswelt eine Verkörperung für Andere erfahren und als solche durch ihre treue Nachahmung durchaus wahr scheinen sollen. Demgegenüber darf man aber nicht vergessen, dass die dichterischen Gebilde aus dem freien Geist hervorgegangen sind, und sehr treffend macht Rötscher[1]) darauf aufmerksam, dass sie eben diesen Ursprung in der Darstellung nicht verleugnen dürfen. „Wir müssen in aller sinnlichen Illusion doch zugleich ein Werk der freien Phantasie vor uns sehen, und das Werk der freien Phantasie wieder als eine Offenbarung in Fleisch und Blut erleben. Und nur infolge einer steten Durchdringung der Idealität und der Realität ist das erreichbar. Ebenso wie der vom Dichter geschaffene Charakter individuell und allgemein zugleich ist, erwächst dem Schauspieler in der Wiedererzeugung desselben die Aufgabe, den gleichen Schein zu erwecken, damit der Charakter, fest in der Natur wurzelnd und doch über sie hinaus sich erhebend, die höchsten Lebensbedingungen in sich vereinige. Iffland hat diese Forderung nach unbedingter Veredlung der Naturwahrheit auf seine Weise

[1]) In seiner „Kunst der dramatischen Darstellung“ S. 22.

schon früh ausgesprochen. Er sagt u. A.: . . . . „Aber was ist Wahrheit ohne Geschmack? den zu erwecken können Sie nicht sicherer gehen, als folgen Sie dem grossen Zwecke aller schönen Künste, bilden Sie sorgfältig Ihr Herz; alle Gegenstände werden alsdann veredelt durch den Blick, womit Sie dieselben betrachten. Veredeln? das ist ein wichtiges Wort. Ich glaube, der Schauspieler gewinnt, wenn er (nach Verhältnis) jeden Gegenstand veredelt. Einmal ist nun das Schauspiel erhöhtes Ideal. Wie seltsam kontrastiert nun das Benehmen dessen, der unter dem gemissbrauchten Feldgeschrei Natur! die gröbsten Gemeinheiten darstellt." . . . . „Dass man aber auf dem deutschen Theater . . . . die allerschmutzigste Natur darstellt und anstatt Sprache und Bewegungen blos zu vernachlässigen, sogar mit Aengstlichkeit ein Kauderwelsch darzustellen sich bemüht, wie man es in einem Dorfe, das von der entlegensten Chaussée viele Meilen entfernt liegt, Raum treffen würde, das kann ich so wenig billigen, als es widerwärtig und ekelhaft ist".[1]) Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst zeigt aber das Ueberwiegen des Realismus über sein Gegenteil. Es ist das ganz erklärlich. Die Schauspielkunst ist in erster Linie Menschendarstellung; und, weil aus diesem Grunde das natürliche Nachahmungsgefühl bei dem darstellenden Künstler überwiegt, geschieht ein Herausheben des Gedankeninhalts, eine Anstrebung plastisch-schöner Formen erst an zweiter Stelle. Nur selten ist der höchsten Anforderung der ästhetischen Kritik, der Forderung inniger Durchdringung von Wahrheit und Schönheit vollständig entsprochen worden, wie die folgenden Beispiele der bedeutendsten Meister beweisen, zu

[1]) „Briefe über die Schauspielkunst". Abgedruckt in den Rheinischen Beiträgen zur Gelehrsamkeit 1781. Bd. II, S. 308 ff.

denen wir nach der soeben erfolgten Aufstellung des absoluten Gesetzes der dramatischen Darstellung übergehen.

Jede dramatische Darstellung eines Charakters soll sich als ein harmonisches Ganzes geben. Aus den oben entwickelten Gründen ist dies jedoch in Wirklichkeit nicht immer der Fall. Der Künstler hat seine eigene Persönlichkeit zum Stoff und Mittel, und je nach seiner Behandlungsweise entsteht, wie wir wissen, eine vorwiegend idealistische oder realistische Schöpfung. Die Träger beider gegensätzlichen Prinzipien sind uns zum Teil schon in dem Abschnitt über das Verhältnis der Literatur zur Schauspielkunst begegnet. Ihrer wurde insofern Erwähnung gethan als durch sie der Entwickelungsgang unserer Kunst eingreifende Veränderungen erfahren hat. Es sind dies vornehmlich Konrad Ekhof (Begründung der hamburger Schule), Friedrich Ludwig Schröder (Vollendung derselben), August Wilhelm Iffland (Ausartung der hamburger und Bildung der mannheimer Schule) und allenfalls noch Ferdinand Esslair (Verbindung der hamburger und der weimarer Schule). Die übrigen Meister lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Einesteils sind es solche Künstler, die, obwohl durch ihre Leistungen für die Kunst von hoher Bedeutung, vermöge ihrer ganz eigentümlich ausgeprägten Individualität als Vorbilder nicht gelten können. Hierher gehören Ludwig Devrient und Karl Seydelmann. Anderenteils kommen diejenigen grossen Schauspieler in Betracht, die sich von der herrschenden Kunstströmung nicht wie die eben genannten beiden Künstler durch eine besonders eigentümliche Individualität abheben, aber als hervorragende Vertreter ihrer Schulen auf eine Beachtung wohl Anspruch machen dürfen. So Ferdinand Fleck (hamburger Schule), Pius Alexander Wolff (weimarer Schule) und Emil Devrient

(weimarer Schule). Im fortlaufenden Zusammenhang, je nach dem Platz, den sie in der Geschichte der Schauspielkunst einnehmen, sind diese Künstler bis jetzt nur von Eduard Devrient in seiner vortrefflichen „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ behandelt worden. Aber abgesehen davon, dass die Schilderungen wegen des zum Teil unvollkommenen Materials und hin und wieder — allerdings selten — durch ein etwas einseitiges Urteil eine Einengung erfahren mussten, geschah hier die kritische Betrachtung nicht im ausschliesslichen Hinblick auf die ästhetischen Gesichtspunkte, welche wir zu entwickeln bemüht sind. Diese festzuhalten, bedienen wir uns daher auch häufig des Vergleichs, überzeugt von der Ansicht, dass dieses Denkmittel, auf einzelne Leistungen verwandten Inhalts aber verschiedener Meister angewendet, fördernde Aussichtspunkte eröffnen kann.

Die theatergeschichtliche Forschung ist vornehmlich in allerjüngster Zeit unablässig bestrebt, durch eifriges und sorgfältiges Sammeln kleinster Momente Licht in das oft wirre Durcheinander widerstrebender Meinungen hineinzubringen. Ein um so wichtigeres Verdienst, als wir über manche Punkte ziemlich im Dunkeln schweben oder auf die Aussagen Einzelner verwiesen sind. So existiert beispielsweise gerade aus der Zeit, wo unsere Schilderung einsetzt, keine Tageskritik, die wir befragen könnten. Das Bedürfnis einer Kritik überhaupt war allerdings da, und sie erstand sogar in der Form der „Hamburger Dramaturgie“, welche die deutsche Bühne auf ihrer Siegeslaufbahn ein Stück Wegs begleiten sollte. Aber selbst der unermüdliche Reformator des Theaters, Gotthold Ephraim Lessing, erlahmte in seinem Eifer, über die schauspielerischen Leistungen Buch zu führen. Spricht er doch selbst im letzten „Stück“ seiner kritischen Blätter aus, dass es unmöglich sei, die Werke der Schauspieler auf Schritt und Tritt zu verfolgen und zu be-

urteilen, ohne im Besitz einer Theorie der Schauspielkunst zu sein, ohne „spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefasste Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Acteurs in einem besonderen Falle zu bestimmen sei". Aber gerade über das Spiel Ekhofs, des damals bedeutendsten dramatischen Künstlers, der zugleich Lessings Strebensgenosse war, finden wir wertvolle Niederlegungen in der „Hamburger Dramaturgie", welche auch zu allgemeineren Erörterungen über die darstellende Kunst von seiten Lessings geführt haben. Sie sind im Ganzen dahin gerichtet, die bisher geltende idealistische Spielweise der Franzosen zu verdrängen und sie durch naturwahres Mienen- und Gestenspiel zu ersetzen. Ekhof, obgleich noch lange in der fremden Spielweise befangen, empfand doch deren Unnatur und strebte schon als Anfänger ernstlich nach Einfachheit und Wahrheit, lange ehe er mit Lessing in Berührung kam.

1741 schon, als Mitglied der schönemannschen Truppe, nannte man ihn den „Darsteller des Lebens".[1]) Die reinigende Kritik Lessings, das belebende Vorbild Ekhofs beeinflussten den künstlerischen Stand der Bühne dermassen, dass sie von dieser Epoche an auf eine ästhetische Kritik vollen Anspruch hat. Menschen von Fleisch und Blut, wie sie Lessings Phantasie schuf, lösten die Reflexionen, das Uebermass rhetorischen Pomps, und die oft endlosen Moralsätze der französischen Alexandrinertragödien ab. Solange Ekhof lebte (bis 1778) waren die letzteren aber noch Repertoirstücke, und die Notwendigkeit, die französischen Figuren in einem entsprechenden Rahmen wiedergeben zu müssen, macht es begreiflich, weshalb Ekhofs Spiel niemals ganz von fremder Färbung frei war. Es wird dieser Umstand

[1]) H. Uhde: Konrad Ekhof (im „Neuen Plutarch" IV, 130).

selten zugegeben; indessen beweisen die gewissenhaften Forschungen, vor allem die Uhde's, schlagend, dass der Künstler darin befangen war. Was zuerst seine Sprache anbetrifft, gilt Ekhof zwar als Meister der Deklamation; den Fehler leicht hörbarer Skansion hat er jedoch trotzdem immer behalten, wenn derselbe auch, nach Ifflands Aussage, in den letzten Jahren fast gänzlich geschwunden war. Eben weil des Künstlers Stärke ein unvergleichlich schönes Organ war, mit dem er die „unglaublichsten" Wirkungen hervorbrachte, liegt es nahe, anzunehmen, dass er dieses häufiger, als vielleicht notwendig, hat spielen lassen, umsomehr, da die französichen und deutschen Alexandrinertragödien ihm einen willkommenen Untergrund dazu boten. Eine Recension aus dem Jahre 1768.[1]) — um nur ein Urteil als Bestätigung vieler früheren zu erwähnen — zeiht ihm noch eines deklamatorischen, salbungsvollen Tons, wo derselbe hätte einschmeichelnd, gefällig sein sollen. Jenen rednerischen Schwulst, jene französischen Uebertreibungen, die sich so sehr von der Natur entfernten, suchte Ekhof allerdings zu vermeiden, indem sein ganzes Streben auf Naturwahrheit gerichtet war. Dennoch konnte er sich nicht völlig losmachen. Ganz natürlich! Spuren der herrschenden leipziger Schule mussten ihm noch anhaften; denn er war ja in ihr aufgewachsen. Er schuf aber jene melodische Rhetorik, die besonders in den lessing'schen Dramen zur Geltung kam, und die eine einfache Natur keineswegs ausschliesst. Dieses umso weniger, als wahres Gefühl, edel-massvolle Leidenschaft dem äusserlichen Vortrag die Wage hielt. Aus diesem Grunde ist Ekhofs Deklamation, da sie die erste ist, die hohles Pathos, leere Tonspielerei verschmäht, für die ganze Folgezeit massgebend geworden, in dem sie zu einer ästhetisch befriedigenden Behandlung von Prosa und Vers aufforderte.

[1]) Vgl. H. Uhde: Konrad Ekhof (im N. Pl. IV, 168).

Aber nicht allein der französischen Deklamationsmanier war der Künstler unterworfen, auch seine Bewegungen verrieten die Nachahmung der französischen Schule. Schröder, sein begeisterter, aber nichtsdestoweniger kritischer Verehrer, sagt von Ekhof: „Als knechtischer Nachbildner der Franzosen übertrieb er nicht nur in starkkomischen Rollen, sondern auch in heftigen verzweiflungsvollen Auftritten des Trauerspiels. Ein der Sprache unkundiger Ausländer würde bei einigen Stellen des Oedip, Brutus, Richard, Mellefont, Beverly vielleicht gelacht haben. Aber wer ihn verstand, vergass aller Mängel über seine unerreichbare Deklamation.[1]) In vielen komischen Rollen und französischen Lustspielen ahmte er ängstlich die fremden, traditionellen Bühnenbewegungen nach.[2]) Höchstwahrscheinlich desswegen, weil er keinen eigenen erfindenden Humor hatte und darum sich an die herrschenden Formen halten musste. Ebenso waren seine Helden und Könige in den Alexandrinertragödien von demselben Stil. Obschon ihm hier die Gestalt zur Repräsentation fehlte, wirkte er durch seine persönliche Würde, zu deren Ausdruck im Spiel er aber wiederum französische Manieren bevorzugte. Aber vermöge seiner Stärke, „Reden gemischter Empfindung", wie Schröder sagt, so bedeutend und ohne viel Bewegung vorzutragen, gelang ihm besonders die Wiedergabe der langen Moralsätze, die nach Lessing mit einer Mischung von „Feuer und Kälte" gesprochen werden müssen. Dieser Umstand bewog letzteren, in der hamburger Dramaturgie daran anknüpfend, den Gesten für derartige Fälle Regeln vorzuschreiben. Ferner rühmt Lessing seinen „vielsagenden Reichtum von malenden Geberden, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper giebt und seine innersten Empfin-

[1]) Vgl. Meyer: Fr. L. Schröder. I. 144.

[2]) H. Uhde: Konrad Ekhof (im N. Pl. IV. 162 und 172).

dungen in sichtbare Gegenstände verwandelt!“ Aber jenes Uebermass der malenden Gesten ist an Ekhof getadelt worden, worunter ernste und komische Rollen gelitten hätten.[1] Wie ist das zu erklären? Es liegt hier leicht eine Verwechslung nahe. Man sieht nämlich die „malenden Geberden“ bei Ekhof als einen Rest jener französischen Darstellungsweise an und ist geneigt, dies als ein weiteres idealistisches Moment seines Spiels aufzufassen. Dies müssen wir aber entschieden bestreiten. Wohl ist es richtig, dass Ekhofs Spielart französische Fehler anhafteten, aber seine ganze künstlerische Natur, wenngleich manchmal unfähig, fremde Angewohnheiten zu überwinden, hat überall mit Ueberzeugung eine Annäherung an Einfachheit und Naturwahrheit gesucht. Einerseits war nun der Darsteller vollendeter Meister in der Wiedergabe gemischter Empfindungen, complicierter Affecte, wie aus Lessings, Iffands, Schröders Urteil deutlich genug hervorgeht, andererseits spielte er sämmtliche bürgerlich-ernste Charaktere, die fern vom französischen Stil standen, mit grosser, ja oft zu grosser Naturwahrheit. Eine Rolle, die beide erwähnten Momente in vollkommenem Masse in sich vereinigte, war der Sydney im „Sydney“ von Gresset, und eben bei der Kritik dieser Rolle erwähnt Lessing den „Reichtum malender Geberden“. Lobt er jedoch Ekhofs vortreffliches Spiel darin, indem er sagt: „Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze Gemütsverfassung des Sydney besteht, schwerlich mit mehr Kunst, mit grösserer Wahrheit ausdrücken“[2] — und vergegenwärtigt man sich die Thatsache, dass die innige gegenseitige Durchdringung und Anpassung von Geberde und Seelenvorgang Ekhofs

[1] Ed Devrient: Gesch. d. d. S.-K. II. 27.

[2] „Hamburger Dramaturgie“. 17. Stück.

grösstes Verdienst in der Anstrebung des naturwahren Spiels war, so muss man angesichts dieser beiden Umstände fragen, wie das Uebermass der „malenden" Bewegungen damit in Einklang zu bringen ist? Die kurze Antwort ist, dass gerade das Streben nach einer realistischen Darstellung diese entstehen liess. Denn welchen Zweck hätte die malende Bewegung anders, als eine möglichst sinnliche Anschauung des Worts zu erreichen? Sie begleitet, verstärkt und vervollkommnet den Ausdruck der Rede und führt diese so in eine sinnliche Unmittelbarkeit hinüber. Sie verdankt ihren Ursprung einem lebhaften Drang nach Charakteristik. Indessen hat sie bei Reden hohen geistigen Inhalts, Reflexionen, ruhigen Beschreibungen so gut wie gar keine Berechtigung.[1] Wandte sie Ekhof dennoch im Eifer, eine realistische Spielform anzubahnen, in „allgemeinen Betrachtungen" an, wodurch er jedem Wort gleichsam „Figur und Körper" gab, so erweckte das eben den Schein des Ueberladenen und Studirten, ein Charakter, welchen besonders seine komischen Figuren trugen, obwohl hier die malenden Geberden viel mehr Berechtigung haben. Dass letztere dann, noch unter dem Druck der leipziger Schule hin und wieder unwillkürlich in einer vielleicht mehr verschönernden, idealistischen Form zum Ausdruck kamen, obschon sie doch aus der reinen Liebe zum Realismus überhaupt entstanden waren, macht das Aufkommen der falschen Ansicht erklärlich.

Aus allen diesen Einzelthatsachen ergiebt sich noch immer kein Bild von Ekhofs Spiel. Und in der That lassen alle Beschreibungen — selbst die Lessing's — wegen ihrer Unvollkommenheit keine klare Vorstellung

---

[1]) Vgl. Rötscher: Die Kunst d. dram. Darstellung. 279

davon zu.[1]) Gleichsam als Auszug aller Urteile kann festgestellt werden, dass den Höhepunkt seiner Leistungen stets die Darstellung der Charaktere „gemischter Empfindung“ und unterdrückter Leidenschaft bildete. Bei Uhde, der über Ekhof die sorgfältigsten historischen Forschungen gemacht hat, finden sich die mannigfachsten Zeugnisse dafür. Begleitet waren die Darstellungen von einer natürlichen, unvergleichlich wohllautenden Declamation. Schröder sagt in dieser Hinsicht, Ekhof sei der grösste Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt, und wäre als Schauspieler ebenso gross gewesen, hätte er nie ein französisches Theater gesehen.[2]) Sein Verkehr, der sich auf einen einfachen, bürgerlichen Kreis beschränkte, hat verhindert, dass er in Rollen höherer Art excellirte. Dagegen waren gerade die bürgerlichen Charaktere seine eigenste Schöpfungssphäre. Hier vereinigten sich schärfste Naturbeobachtung und eigenes Gefühlsleben zu den höchsten Kunstleistungen. Als „Hausvater“ (im gleichnamigen Stück von Diderot), Capellet (Weisse's „Romeo und Julia“), Dorimond (in der „Cenie“), Beverly, (von Moore) und vornehmlich als Odoardo war er unübertrefflich. Es hätte keinen Zweck, fragmentarische Schilderungen dieser meist gänzlich unbekannten Rollen zu geben. Nur über Odoardo, als Triumph von Ekhofs Kunst, mögen einige Worte des Kritikers Schink folgen. „Sein Odoardo war das Non plus ultra der Kunst“ . . . . . „Was auf Odoardo-Ekhofs Stirn wühlte, was in seinen Augen rollte, auf seinen Wangen glühte, in allen Bewegungen seines Körpers zitterte —, das kann kein Pinsel, kann der feurigste Ausdruck nicht malen. Seine Töne des er-

[1]) Eine Zusammenstellung schnurstracks entgegenstehender Urteile der bedeutendsten Kritiker jener Zeit giebt H. Uhde [vgl. „Konrad Ekhof“ (N. Pl. IV. 197)].

[2]) Meyer: Fr. L. Schröder. I. 143.

stickenden Zorns, der knirschenden Wut, des zusammengebissenen Schmerzes, sein Lachen der Verzweiflung — wer kann das malen! Sein: Doch, doch, meine Tochter! — nie ist es noch wieder in eines Schauspielers Seele, in eines Schauspielers Mund gekommen.“ Hier war Natur, wie sie erscheinen sollte, und an der die Kunst insofern Anteil hatte, als sie selbst zur Natur werden kann. Lessings charakteristische Vollendung der Natur war erreicht. Keine Bewegung zu viel, kein Ton zu stark, Geberde und Empfindung durchdrangen sich so, wie eben Mimik und Geberdensprache als Art des Ausdrucks von Gemütsbewegungen ganz bestimmten Naturgesetzen zu gehorchen haben. — Demnach befriedigten derartige Charaktere, bei welchen in Auffassung und Ausdruck so ganz den Anforderungen nach Beobachtung von charakteristischer Naturwahrheit und Kunstschönheit genügt wurde, in hohem Masse das ästhetische Auge. Doch dies- und jenseits der genannten Rollensphäre war Ekhof meist vom Uebel. In hohen französisch-gearteten Rollen musste er Sklave der französischen Manier sein (zum Teil auch infolge des französischen Costüms), in allen komischen Rollen war er entweder gezwungen, weil er keinen Humor besass, oder — und das am häufigsten — von einer platten Natürlichkeit, wodurch der Schein der Kunst verschwinden, und das nackte Sein hervortreten musste.[1]) Um seinem Spiel den möglichsten Grad von Wahrheit zu geben, infolgedessen es weniger affectirt werden sollte, „setzte er seine Person um einige Punkte herab und näherte sich der Natur — aber von ihrer minder edeln Seite.“ Dessenungeachtet liegt hierin zugleich sein Verdienst um die deutsche Bühne. Schink ruft begeistert von ihm aus: „Er war

[1]) Vgl. Meyer: Fr. L. Schröder. I. 190 und H. Uhde: Konrad Ekhof (im N. Pl. IV. 183 und 194).

nicht der Nachahmer der Natur, er war die Natur selbst, und man muss nicht sowohl sagen, dass er nach der Natur, sondern durch sie gespielt habe.“ Und stets dieses Princip vertretend, wenn es ihn auch vielfach zu weit geführt hat, steht Ekhof als Gründer eines realististischen deutschen Darstellungsstils da, indem er, schöpferisch und von grosser dramatischer Kraft, in Lust- und Trauerspiel den natürlichen Sprachton einführte und in allen grunddeutschen Charakteren, wo sein eigenes Selbst zum Durchbruch kam, ein immer gültiges Vorbild aufgestellt hat.

Wir haben absichtlich länger bei diesem ersten der anzuführenden Künstler verweilt, weil Manches zur Sprache kommen musste, was wir in Zukunft nur kurz anzudeuten brauchen. Gleich bei dem folgenden Darsteller ist eine nähere Einsicht in die einzelnen speziell äusseren Elemente, deren Ineinandergreifen sein Spiel ausmachen, weniger vonnöten. Denn dasselbe ist so sehr ein Ganzes, dass ein Zerreissen in die zusammensetzenden Glieder und eine Einzelbetrachtung derselben viel weniger erspriesslich wäre, als gerade der Hinweis auf die harmonische Gesammtheit seiner Kunstleistungen. Indessen kommt es uns ja nur darauf an, die wichtigen Beziehungen derselben zu unserer Aufgabe zu beleuchten. Und Schröders dramatische Darstellungen sind um desswillen von so eminenter Bedeutung für unser Kunstgebiet, weil sie die schönsten und hervorragendsten Schöpfungen desselben darstellen. Wir, die uns die Frage nach dem Verhältniss der Kunst der Schauspieler zur Natur angeht, und die wir auf die daraus sich ergebenden Erscheinungsformen im Verlauf ihrer Blütezeit unser Augenmerk richten, finden, bei Schröder angelangt, die vollkommenste Versöhnung aller Gegensätze, den Gipfelpunkt aller dramatischen Darstellungskunst, wo ein gänzlicher Ausgleich der herrschenden Richtungen

stattfindet. Schröders schöpferische Thätigkeit hat schlechthin denjenigen Standpunkt überwunden, auf welchem sich die Prinzipien des Idealen und des Realen als starre Gegensätze gegenüberstehen. Die Momente der Idealität und Naturwahrheit haben hier in ihrer herrlichsten Versöhnung den höchsten Eindruck ästhetischen Wohlgefallens hervorgebracht. Die geradezu merkwürdige Einstimmigkeit sämmtlicher Kritiken und Beschreibungen lässt an der Wahrheit des Gesagten keinen Zweifel aufkommen.

Schröder's tiefes Gefühl für die Menschendarstellungskunst liess ihn mit Leichtigkeit erkennen, dass ihr, gleich jeder anderen (natürlich je nach deren Gebiet) die Aufgabe zufallen müsse, sich von dem einseitigen abstrakten Idealismus freimachend, ein volles, individuelles Leben wiederzugeben, ohne deshalb den idealen Boden zu verleugnen. Wirklich zeigen die Charaktere, die er schuf, die grösste Harmonie in der Verschmelzung der Gattungsallgemeinheit und des Individuellen. Was Shakespeare für die dramatische Poesie bedeutet, das war Schröder für die ihr verwandte Kunst, und nie sind beide Geister wieder erreicht worden. An Shakespeare erprobte in der That der geniale Darsteller seine Kraft. Indem er ihn, wie früher ausgeführt, in Deutschland heimisch machte und vermöge seiner künstlerischen Persönlichkeit dessen wahren Stil gleichsam in die sinnlich-sichtbare Welt übertrug, dadurch eine volle Ergänzung des Dichters bildend, vollendete er die von Ekhof gegründete realistische hamburger Schule. Und wie Ekhof ein Lessing wahlverwandter Künstler war, so Schröder Shakespeare. Ja, er war der Shakespeare der deutschen Bühne!

Schöne Wirklichkeit blieb von da an die Losung eines zu gestaltenden volkstümlichen Stils, und Schröders Anlage und Bildungsgang konnte nur diese, aber keine

leere formale Wiedergabe eines schwankenden oder unverstandenen Schönheitsideals zum Ziele haben.

Geboren 1744, durchlebte er eine wilde stürmische Jugend. Als Kind schon auf der Bühne beschäftigt (von 1754—1755) machte er dann die einzelnen Phasen vom simplen Tänzer durch die komischen Rollen bis zum König Lear in verhältnismässig kurzer Zeit durch.[1]) Die Selbsterziehung und Selbsterkenntnis seines künstlerischen Ichs liessen ihn nie in einer Rolle fehlgreifen, nie eine Rolle spielen, die ihm nicht „lag.“ Dennoch ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, er habe jede Rolle, jedes Fachs verstanden und gespielt. „Nicht jede aber konnte ihn gleich begünstigen.“ [2]) Seine grosse hagere Gestalt war nicht allen Charakteren vorteilhaft; das Organ, ein „angenehmer Tenor“, wie sein Biograph Meyer sagt, wirkte nach Devrient in seiner „hohen und dumpfen Färbung“ störend. Die unvergleichliche Redekunst jedoch liess jenen physischen Mangel vollständig vergessen. Ja, die Mängel der Sprache wusste der Künstler häufig genug zu Vorzügen zu gestalten und aus der Not eine Tugend zu machen. Sein Geist hatte über die Materie einen vollständigen Sieg errungen, Ton und Geberde lagen in seiner Gewalt. Sowie er auftrat — darin stimmen wiederum alle Berichte überein, — fühlte man sich so sehr vom Kunstwerk ergriffen, dass man den Schöpfer desselben ganz vergass. Alles, was Schröder leistete, war bedeutend. Er schuf in grossen, genialen Strichen. Keine Zufälligkeiten, Nebensachen oder Ueberladungen, geschweige denn irgend eine Manier, störten die Harmonie seiner Leistungen. „Jeder Schritt, Accent und jede Bewegung machte mit der deutlichsten Bestimmtheit einen Zug am

[1]) Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. II. 382.
[2]) Meyer: Schröder II. 358.

Gemälde.“ [1]) Er individualisierte jede einzelne Rolle, aber nur insofern als es sich mit der Beobachtung einer Gattungsallgemeinheit vertrug. Seine Natürlichkeit stand in der Mitte zwischen den beiden naturalistischen Extremen, der platten Alltäglichkeit und kleinlichen Detailmalerei einerseits, der brutal-genialen Rohheit der Gestaltung andererseits. Sein Talent hatte sich „an der inneren Würde, dem herzgewinnenden Wahrheitsadel“ der ekhofschen Gestalten gebildet, die ihresteils wieder in dem kernigen, frischen Naturalismus Ackermanns ihren Nahrungsquell gefunden hatten. Aber das, was Ekhof fehlte, war Schröder im höchsten Masse gegeben: geniale Laune, schöpferischer Humor, nie versiegende Erfindungskraft. Selbst in jeder kleinsten komischen Figur verleugneten sich diese Gaben nie. Und dass er dann erst, nachdem er das ganze Gebiet der Komik durchlaufen, zu der Höhe des Kothurns schritt, macht erklärlich, warum die einmal gewonnene Natürlichkeit sich immer höher entwickeln und ausprägen musste. Stets wird uns die Thatsache bemerkbar werden, dass n u r dann in Deutschland die grossen Künstler im hohen Tragischen natürlich spielten, wenn sie schon fest eingewurzelt auf dem sicheren Boden des „Komischen“ standen, da dieses als dem Leben am nächsten liegend, unstreitig das realistische Moment zu fördern berufen war. Im tragischen Gebiet vereinigte Schröder, „der grosse Vertraute der Natur“, die hervorragensten Vorzüge von Vers und Prosa, indem er die schwungreichste Poesie und einfachste Natürlichkeit zu einer wunderbaren Einheit verschmolz. Er wusste mehr als Andere bei allen hohen Charakteren die menschlichsten und wahrsten Seiten herauszufinden, so im „Geizigen“, im „Lear“, über den Meyer bemerkt: „Darüber allein liesse sich ein Buch

[1]) L. T i e c k: Phantasus II.

schreiben.“ [1], im „Hamlet“, im „Carlos“ (Clavigo), im „Odoardo“ und in unzähligen, weniger bedeutenden Rollen. Gleichermassen vermochte er den „bösen“ Dichterfiguren stets eine Seite abzugewinnen, die an ein Menschliches erinnerte, ohne deshalb irgendwie eine Milderung der Charaktereigenschaften herbeizuführen. So als „Jago“, Marinelli [2], Macbeth u. a. Wiederum liess er sich nicht durch die aufkommende schiller'sche Rhetorik blenden. Die dahingehörigen Figuren gab er mit grossen, natürlich-warmen Strichen. Er hat das Verdienst, zum ersten Mal aus dem „König Philipp“ (Don Carlos) einen überzeugend greifbaren Menschen gestaltet zu haben. Welch' sichere Griffe in die innersten Tiefen des Gemüts! Welche Wahrheit, welcher Einklang des Ganzen, bei aller fleissigen Ausführung!“ — „Er blieb so wahr als neu, ebenso richtig als einzig.“ [3] Tragische Caricaturen erschienen ihm aber als Hochverrat an der Natur, und er ist nie zu bewegen gewesen, das Zerrbild des Franz Moor zu spielen. Ja, er verfolgte sein Natürlichkeitsprinzip so weit, dass er besonders starke Versstellen Shakespeare's strich, da sie sich ihm mit den betreffenden Charakteren nicht zu vertragen erscheinen. Im Gespräch mit seinem Biographen Meyer kommt er einmal auf diesen Punkt zu reden, — nachdem er vorher sozusagen sein künstlerisches Glaubensbekenntniss abgegeben hat: „D e r allein scheint mir eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffasst, dass sich ihm nichts Fremdes beimischt: dass er nicht bloss an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern sich auch von seinen Verwandten durch eigentümliche Züge unterscheidet.“ — „Ich glaube alles

---

[1]) M e y e r: Schröder I. 307.
[2]) M e y e r: Schröder I. 234.
[3]) M e y e r: Schröder II. 30.

ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, durch die Worte oder Handlungen seiner Personen ausdrücken wollen; und ich hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, oder einen anderen Spiegel zu Rate zu ziehen als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will. Sie sehen, warum mir der Natursohn Shakespeare Alles so leicht und so zu Dank macht, warum mir manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, um sie mit der Natur auszugleichen: warum ich sie gleichsam verwischen muss, damit sie dem Charakter nicht wiedersprechе.“ Diese Art entsprach zudem der Stellung des einzelnen Charakters zum ganzen Drama, damit den höchsten Anforderungen ästhetischer Kritik voll entsprochen würde. Ist doch der dramatische Charakter selbst nur wieder ein Teil eines Ganzen, wesswegen auch in ihm allein das Gesetz der Harmonie und Einheit nicht gefunden werden kann. Die harmonische Behandlung und Anordnung des Einzelnen zu einem Ganzen war Schröders höchstes Ziel: „Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muss jede werden, was keine andere sein kann.“ [1])

Eine Schilderung von Schröders einzelnen Kunstschöpfungen in ihrem inneren Bau und Wesen zu geben, fällt ausserhalb des Rahmens unserer Aufgabe. Wir verweisen daher auf die beredten lebensvollen Beschreibungen Tiecks (im „Phantasus“) und Schinks („Dramaturgische Schriften, Wien 1780 und 81.„ Fassen wir kurz

[1]) Meyer: Schröder I. 338.

zusammen, so erscheint der Künstler ebenso gross im Tragischen wie im Komischen. Majestät, grosse Gesinnung, Leidenschaft, herzgewinnende, eindringliche Sprache, schärfste Beobachtung und feinstes Gefühl verbanden sich zu einer edeln Natürlichkeit und Einfachheit, wie sie eben nur von ihm erreicht werden konnte. Und wodurch erreichte er sie? Durch seinen feinen Sinn für die Proportion, für die Wirkungen seiner Kräfte, die immer im richtigen Masse angewendet wurden, weder zu stark noch zu schwach, in deren Verwendung er nie ein Wesentliches unterdrückte, aber alles Ueberflüssige, Nebensächliche verschmähte. Dadurch vermied er das Flache, sowohl als auch das Uebertriebene. Beides erschien ihm als Fehler, weil beides unwahr ist. Er suchte die richtige Verbindung von Schönheit und Wahrheit in der Darstellung. So fand er das Wahre, und dies war ihm das Hohe der Kunst. Nun aber ist das Wahre das Natürliche und dies wiederum das Einfache. Und aus der tiefen Erkenntnis der wahren Einfachheit der Kunst erwuchs Schrödern seine Einfachheit, deren Pflege, Ausbildung und Veredelung ihn die höchsten Stufen erreichen liess. Das ist das Geheimnis seiner Menschendarstellung!

Jener echte grosse Stil, den sich neben dem Meister noch so manches bedeutende Talent der hamburger Schule angeeignet hatte, war, kaum erstanden, schon in Gefahr verdunkelt zu werden, und zwar durch keinen Geringeren als August Wilhelm Iffland. Dieser knüpfte an jenes Natürlichkeitsprinzip an. Er führte es aber vermöge seiner Individualität hart an die Grenze der Kunst, wo es, unsicher hin- und herschwankend, in seiner Umgestaltung überwiegende Nachteile erleiden musste. Man ist gewohnt, in Iffland den dritten und erfolgreichsten Vertreter der „bürgerlich-charakteristischen“ Richtung Ekhof-Schröder zu sehen, der das natür-

liche Spiel auf den Gipfel aller Vollendung gebracht habe. Eine gedrängte Charakteristik seiner Spielweise, die auf der vorsichtigsten Vergleichung aller, vornehmlich bei diesem Künstler häufig sich widerstreitenden Meinungen und Urteile beruht, wird uns über die Wahrheit dieser Behauptung belehren.

Als Resultat aller Kritiken können wir vorwegnehmen, dass in Iffands auf dem Natürlichkeitsboden fussendem Spiel sich die Naturwahrheit von aller und jeder Idealität ablöste und in einer durchaus naturalistisch-manierirten Gestalt sich darbot. Naturalistisch musste die Darstellung werden, insofern die unmittelbare scharfe Beobachtung der Natur und blosse Copie des Lebens von selbst dahinneigt, manirirt insofern sie aus nur oberflächlichem Studium und äusserlicher Nachahmung Ekhofs, Schröders und Anderer hervorging. Denn äusserlich blieb die Nachahmung. Das, was man den einheitlichen Charakter der schauspielerischen Gestaltungskraft nennt, wie er sich in der Totalität ihrer Leistungen darstellt, d. h. der Stil, hat stets seinen Ursprung in der schöpferischen Phantasie. Da eine solche jedoch Iffland nicht zu eigen war, er aber eine grosse Originalitätssucht besass, musste diese unbedingt zur Manierirtheit ausarten, weil sie sich immer nur auf die äussere Seite der Darstellung warf.

Am 15. März 1777 — ein Jahr vor Ekhofs Tod — betrat der Kunstjünger Iffland die unter dessen Leitung stehende Gothaer Bühne als „Jude“ in Engels „Diamant“.[1] Charakteristik genug ist es für seine ganze Kunstrichtung, dass er sich zuerst in dieser realistischen Rolle zeigte. 1779 zog er nach Mannheim, wo er bald die dominierende Kraft wurde. Man muss die Geschicklichkeit, mit der er seine physischen Mängel zu ver-

[1] H. Uhde: Erinnerungen an A. W. Iffland. Deutsche Bühnengenossenschaft 1872, Nro. 27

decken wusste, bewundern. Der in der künstlerischen Kritik freilich wenig unbefangene Funck giebt uns eine ziemlich getreue Schilderung von Ifflands Aussehen,[1]) die in kurzem dahingeht, dass sein untersetzter Körper unschön und unproportioniert, Auge und Mimik aber bedeutungsvoll, das Organ, obwohl nicht klangvoll, doch weich und biegsam gewesen sei. Die Behandlung des letzteren war meisterhaft und fand, durch seine Eigenartigkeit reizend, eine Menge Nachahmer. Tieck sagt davon (im Phantasus): . . . . „Dazu kommt, dass die Natur ihm fast ganz eine Stimme versagt hat, und er, um diese so viel wie möglich zu schonen, für seine Tonlosigkeit eine eigene Modulation hat erfinden müssen, woher jenes Zurücksinken der Stimme, jenes Husten, die Pausen, das Stottern der Verlegenheit und, um Effekt zu machen, dies plötzliche Aufkreischen nebst anderen Auswegen entstanden sind.“ . . . . „Dies aber ist es gerade, was an ihm bewundert, ja ihm nachgeahmt wird und aus welchen Schwächen und Mängeln eine Kritik der Kunst und eine Schauspielerschule sich zu verbreiten anfängt.“ Wie in der Sprache, so suchte Iffland in seinem ganzen Spiel durch Fleiss und Kunst zu ersetzen, was ihm an Naturgaben abging. Die ihm eigene liebenswürdige Leichtigkeit und vornehme Gewandtheit umgab seine realistische, oft krasse Auffassung mit einer seltenen Grazie, die an die französische Manier erinnern konnte. Dies um so mehr als sie durch seine Vorliebe für die von Ekhof geerbten „malenden“ Gesten bedeutend verstärkt wurde; denn die malerische Geberdensprache war gerade das Charakteristikum jener „französierenden Aftermimik“. Bei Ekhof aber waren die „malerden“ Geberden aus dem redlichsten Streben nach Naturwahrheit hervorgegangen, hatten jedoch, be-

[1]) L. Funck: Aus dem Leben zweier Schauspieler Iffland und Devrient, 12 f.

einflusst durch die herrschende ideale Richtung, sich etwas in leeren, verallgemeinerten Bewegungen verloren. Bei Iffland dagegen entsprangen sie dem Drang nach äusserster Naturwahrheit, vornehmlich aber seiner Vorliebe für Grazie, in deren Beobachtung nach seiner Ansicht die Veredlung der Natur lag. Diese „malenden Gesten“ gaben dadurch, wo sie angewandt wurden, dem Spiel etwas „Milderndes“, wie Böttiger sich ausdrückt (und worin dieser Kritiker einen besonderen Vorzug zu sehen glaubt), so in der Beurteilung von Ifflands „Hofrat Reinhold“ (in den „Hagestolzen“) und in Franz Moor.[1]) Allerdings betont er bei der letzteren Rolle, dass die Geberden durchaus charakteristisch und keine bloss r e i n malerischen gewesen seien. Dann bildeten sie aber eben die Ursache der Manierirtheit, die von fast sämmtlichen Kritiken bei seiner Wiedergabe des Franz Moor, wie überhaupt aller tragischen Rollen, mehr oder weniger hervorgehoben wurde. Verstärkt wurde diese Eigenschaft des iffland'schen Spiels durch die unbezwingliche Sucht, überraschende und blendende Züge, häufig genug auf Kosten der Wahrheit, anzubringen. Mit vornehmem Geschmack gewählt und der Darstellung eingefügt, gaben sie wohl ein interessantes, nuancenreiches, aber meist überladenes Bild. Des Künstlers Charakterschöpfungen waren zusammengefügt aus lauter Einzelwahrnehmungen, die, fein aufgefasst, sich zu einer scharfen Wiedergabe der Natur vereinten, aber trotz der Wahrheit des Einzelnen kein wahres Ganze ausmachten. Jeder iffland'sche Charakter blieb daher ein eigenartiges, in seiner Realität vielleicht bezwingendes, farbenreiches Mosaikbild, bei dem aber immer die einzelnen

[1]) K. A. B ö t t i g e r: Entwickelung des Iffland'schen Spiels in 14 Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796.

Züge überwogen.[1]) Dadurch konnte natürlich niemals der allgemeinsten Forderung ästhetischer Kritik entsprochen werden, die den Eindruck alles Einzelnen überhaupt in einem einheitlichen Totaleindruck abgeschlossen sehen will. Ohne es recht zu merken, verfallen selbst die eifrigsten Anhänger Iffands in ihren Beurteilungen stets von neuem in Lobpreisungen der Meisterschaft, mit welcher der Darsteller kleinste Züge ausmalte. Ganz natürlich; denn sie konnten nie die Wirkung eines eindrucksvollen Ganzen empfinden, weil der Mangel einer verbindenden schöpferischen Phantasie einerseits, und wahrhaften Empfindung[2]) andererseits, eine innige Verschmelzung hinderte.

Seiner ganzen Naturanlage nach vermochte Iffland also nie gross und gewaltig zu sein. An Stelle der wahren innerlichen Kunst trat das äusserliche Können, die Technik. Da ihm die Schöpfergabe fehlte, die ideale Auffassungen erzeugt, griff er nach allen jenen kleinen Mitteln, die, gekünstelt und auf den momentanen Effect berechnet, eine überraschende Wirkung haben mussten. So fand das grosse, nachahmende Talent des Künstlers einen Ausweg in der Pflege blendender Details, anstatt eine wirkliche Wiedergabe des seelischen Charakters zu suchen. Iffland ist der Begründer einer auf Kosten der ewigen Wahrheit und Schönheit sich hervordrängenden naturalistischen Effectspielerei. In einigen Gattungen war er vortrefflich, nämlich gerade da, wo die tiefen Künstlergaben nicht vonnöten sind, wo dagegen eine vornehme Leichtigkeit, eine breite Gefühlsschwelgerei sich geltend machen konnte. So in sämmtlichen Charakteren seiner eigenen Stücke, überhaupt in bürgerlich-familiären Rollen, die auf komischem

[1]) Wie aus Böttiger's, Funck's, Becker's, Schulze's detaillierten Schilderungen zu entnehmen ist.

[2]) Vgl. Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. Bd. III, 56.

Gebiet lagen. Aber selbst hier nennt Tieck [1]) sein Spiel oft „gezwackt“ und „gekniffen“ und stellt es Schröders grossartig-einfacher Darstellung gegenüber. Durchaus unglücklich blieb der von seinen Zeitgenossen so sehr gepriesene Darsteller in allen tragischen Rollen. Der gestrenge stuttgarter Recensent Lewald sagt von ihm, er sei ein „Held zum „Lachen“ gewesen. Wenn Goethe entzückt von ihm war [2]), so liegt das einfach darin, dass seine charakteristische Art des Spiels vortheilhaft abstach von der ermüdenden formalen Schönheit der weimar'schen Schule. Schiller war nicht so befriedigt. Er spricht ihm jede Empfindung und grosse hinreissende Kraft ab. Iffland fühlte selbst genau seine Unfähigkeit in der classischen Tragödie; [3]) seine Eitelkeit liess ihn jedoch keine Schranke achten. Auf tragischem Gebiet musste er erst recht Neues und Seltsames ausklügeln, um durch das noch nie Dagewesene zu wirken. Unverhältnissmässig lange Dehnung des Verses, [4]) den er übrigens nie recht sprechen konnte, viele Kunstpausen und raffinirte Nuancen, neue Accente, die jeden Sinn der Situation zerstörten, Uebertreibungen aller Art (im Wallenstein, Moor, Shylock, Tell u. a.) zeichneten seine naturalistische Darstellungsart aus. Als Abschluss seiner Charakteristik möge hier Einiges aus einer Shylock-Kritik folgen, die leicht eine Vorstellung von Iffland's Spielweise giebt. „Eine durchweg vortreffliche und glänzende Darstellung. Nicht allein wieder die höchste Trefflichkeit in Ausführung aller kleinen Nuancen der Rolle, in Benutzung jedes Momentes, wo nur irgend

[1]) Im „Phantasus“. II. 476.

[2]) Bei Gelegenheit von Iffland's Gastspiel als „Egmont“ in Weimar.

[3]) s. Genast: Aus dem Leben eines alten Schauspielers.

[4]) Z. Funck: Aus dem Leben zweier Schauspieler Iffland und Devrient. S. 80. ff.

etwas Bedeutendes angebracht werden konnte; eine Kunst, worin Herr Iffland ein so unübertrefflicher Meister ist; das Trippeln im Kreise, Herumdrehen, wenn er innerlich beunruhigt war, das windschiefe Kompliment, das Zerknittern der Mütze im vierten Akt" — — — — — „nicht allein alles dieses war unübertrefflich, sondern auch die ganze Rolle so aus einem Stücke (??) aufgegriffen und gefasst, so wahr und so kunstvoll dargestellt, dass ein allgemeiner rauschender Beifall" u. s. w. . . . . „In der Scene mit seinem Glaubensgenossen Tubal war er ganz Jude, alles Aeussere, was er noch in den anderen Scenen beobachtete, war hier verbannt und vernachlässigt, er liess sich und seinen Charakter ganz gehen, seiner jüdischen Seele ein ordentliches Fest bereitend. Der Versbau des Originals war ganz gestört und in Prosa aufgelöst (!), aber dieser Auflösung verdanken wir so viele humoristische Scherze, so viel ächt jüdische Worte und Wendungen (!), dass wir darüber keineswegs rechten mögen." — — — — —[1]) Eines Kommentars bedarf wohl obige Kritik nicht. —

So ist Iffland wohl das dritte Glied jener realistischen Richtung Ekhof-Schröder, aber was Ekhof nicht ganz sein konnte, war er zu viel; er bahnte dem gefälligen Naturalismus einen bequemen Weg, der von der mannheimer Schule in ihrer vermittelnden Stellung zwischen Hamburg und Weimar erfolgreich betreten wurde. Ein Verdienst bleibt Iffland dennoch unbenommen. Die von ihm eingeführte Verfeinerung des Spiels kam dem Lustspiel zu Gute, und wurde gleich den Schwächen des Meisters sofort nachgeahmt und cultiviert. Ferner hat er durch seine Abhandlungen über Menschendarstellung,

[1]) Aus „Statistik der Shakespeare-Aufführungen an der Mannheimer Hof- und Nationalbühne seit Gründung derselben 1779 bis 1. Jan. 1873" veröffentlicht in der Deutschen Bühnen-Genossenschaft 1873 Nr. 23.

sowie in seinem Wirken als Direktor der berliner Nationalbühne (1796—1814), einen entschieden günstigen Einfluss auf die Entwickelung der Bühne gehabt.

Beim Antritt in Berlin fand er hier einen Künster vor, der, in seiner höchsten Blüte stehend, den diametralsten Gegensatz zu ihm selber bildete. Friedrich Ferdinand Fleck (geb. 1757) war zwar gleich Iffland Anhänger der hamburger Schule, hatte aber alle die Eigenschaften, die letzterem fehlten und ihm deshalb den Weg zum wahren Realismus für immer verschlossen. Schon Flecks Aeusseres war von der Natur im höchsten Grade begünstigt. Seine herrliche „Apollogestalt", sein gewaltiges, wunderbares Organ, der glockenreinsten Modulation fähig, bestimmten ihn von vorneherein zu demjenigen Fache, welches Ifflands natürliche Grenze war, zu dem der Helden. In dem Gebiete des Heroentums muss schon der natürliche Ton der Stimme seine Macht ausüben und den Glauben an die Wahrheit des Darzustellenden erwecken. Da hilft keine Anstrengung des Geistes, womit Iffland sein unvollkommenes Material zu besiegen hoffte, da muss der volle, metallhaltige Grundton in vollendeter Ausbildung und Vergeistigung für sich selber sprechen, gleichsam als Sinnbild der gegenseitigen Durchdringung physischer und geistiger Kraft, wie der heroische Mensch sie darstellt. Weiterhin war Fleck schöpferische Phantasie und hohe dichterische Gestaltungskraft gegeben, die seine Darstellungen sämtlich aus einem Wurf, in grossen, markigen Strichen erschaffen, die ihn das Bedeutende, das Wesentliche von dem Unwesentlichen scharf unterscheiden liess, die das Natürliche geistig verklärte, es wahrhaft idealisierte, während Iffland meisterlich jede kleinlichsten, nichtssagenden, äusserlichen Züge eifrigst aufgriff, um sie zu einem Menschenbild zusammenzutragen. Wo dieser nur das farbige Bild bot, da stellte Fleck wirkliche leibhaftige

Menschen hin. Als echter Künstler schuf er die Gestalten von innen heraus, vermöge der freien Phantasie, zu der die äusseren Mittel nur helfend hinzutraten. Seine Befähigung der tiefen inneren Anschauung der Charaktere ermöglichte es ihm, die wahrhaften Menschen, deren Vorbilder er in seiner Seele trug, zu verkörpern und zwar als solche, die stets von einander verschieden waren und von denen jeder als ein besonderer, sein eigenes Lebensgesetz in sich tragendes Individuum auftrat. Von einem poetischen Hauch umweht, schienen sie höheren Sphären anzugehören, wiewohl sie in durchaus realistischem Grund ihren Ursprung fanden. Flecks Charaktere entfernten sich nie von der realen Menschennatur, sondern waren ideale Darstellungen voll Lebendigkeit und Wirklichkeit; dieses Vermögen, eine so glückliche Durchdringung von Idealität und Naturwahrheit zu erringen, stellt ihn als einzigen Künstler auf Schröders Höhe. Nur mit dem Unterschied, dass letzterer als der bei weitem universellere Genius erscheint, während Flecks Kunstthätigkeit sich auf Helden im Tragischen und ihm besonders zusagende Rollen im Lustspiel beschränkte. Und selbst in diesen blieb er sich nicht immer gleich, da sein Spiel von Launen bedingt war. Ausser Tiecks begeisterten, vielleicht etwas zu parteiischen Schilderungen[1]) ist sehr wenig über ihn geschrieben worden. Das Vorhandene lässt aber deutlich erkennen, dass er in seiner wunderbar einfachen Natürlichkeit unnachahmlich war, umsomehr, als sein Schaffen fast bewusstlos und darum ohne viel System vor sich ging. „Er überliess sich ganz seiner Natur mit beispielloser Sicherheit!“

Die dramatischen Gestalten der neuaufkommenden Dichtwerke Goethes und Schillers, wie alle Shakespeareschen Charaktere, waren sein eigenstes Feld. Ueberall

[1]) L. Tieck: Phantasus II, 453 ff.

war es ihm um das Heraushoben des ächten Menschen zu thun, deshalb galt ihm die Schönheit des Verses wenig. Ebenso wie Iffland erlaubte sich Fleck, und mit ihm seine berliner Kollegen, sogar Verletzung des jambischen Rhythmus zu Gunsten der Prosa,[1] deren Behandlung ihm jedoch über alle Maassen gelang. Erst seiner unvergleichlichen Rede- und Darstellungskunst ist es zu verdanken, dass das Verständnis für die von Schröder eingeführten shakespeare'schen Dichtungen mehr und mehr aufging, und dass Schiller vom Volk verherrlicht wurde. Nie ist Wallenstein wahrer verkörpert worden,[2] als durch ihn. Als Karl Moor leistete er das „Uebermenschliche". Seinen Lear[3] stellt Tieck über den Schröders, seinen Shylock bezeichnet er als „grauenhaft und gespenstig, aber nie gemein, sondern durchaus edel." Othello, Götz, Otto von Wittelsbach im Tragischen, die treuherzig-biederen „Väter" im Komischen mögen als Typen seiner Kunstleistungen genügen. Für unser Thema hat Fleck wenig Bedeutung, indem er zwar als ein genievoller Künstler erscheint, aber nicht aus dem Rahmen der einmal bestehenden Natürlichkeitsrichtung der hamburger Schule heraustritt.

Mit ihm verlassen wir die realistische Richtung, um uns der näheren Betrachtung ihrer Gegenfüsslerin, der idealistischen weimar'schen Schule zuzuwenden. Aus welchen äusseren Verhältnissen sie entstanden war, ist schon im ersten Abschnitt unserer Abhandlung angedeutet worden; auch der künstlerischen Ansichten der ihr vorstehenden Geister haben wir flüchtig ge-

[1]) Ed. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. III, 284 f.

[2]) L. Tieck: Dramaturg. Blätter. I, 80 f. und Z. Funk A. d. Leben zw. S. J. u. Devr. 127.

[3]) L. Tieck: Dramaturg. Blätter. II, 46.

dacht. Es erübrigt noch, ihre Wirkungen näher ins Auge zu fassen, wie sie sich in den Schöpfungen ihres bedeutendsten und selbständigsten Repräsentanten Pius Alexander Wolff äusserten. Als solchen dürfen wir Wolff (geb. 1782) sehr wohl bezeichnen, uns auf den Ausspruch Goethe's berufend, welcher lautet: „So viel ich auch ins Ganze gewirkt habe, und so Manches durch mich angeregt worden ist, so kann ich doch nur einen Menschen, der sich ganz nach meinem Sinn von Grund auf gebildet hat, nennen: das war der Schauspieler Wolff.“ Danach sollte man meinen, dass auf den Entwickelungsgang der Bühnenkunst sein Beispiel von hervorragendem Einfluss gewesen wäre. In der That hat er durch seine Leistungen die Fahne des Idealismus hoch zu Ehren gebracht. Aber dass er allein es war, den Goethe im eigentlichsten Sinne seinen Schüler nennen konnte, beweist, wie wenig das idealistische Prinzip für sich im Stande war, echte Menschendarsteller zu schaffen. Schöpferisch konnte es nie sein, wohl aber im Allgemeinen fördernd und reinigend. Das liegt ganz in der Natur der Sache. War die hamburger Schule zu der Erkenntnis gekommen, dass der Zweck der Kunst, die Schönheit, darin zu erblicken sei, dass die Naturwahrheit, als oberstes Gesetz, durch die schöne Form veredelt werden müsse, und hatte sich aus der treuen Beobachtung dieser Regel eine dramatisch-charakteristische Schönheit ergeben, die sich bei Schröder und Fleck in ihrer reinsten Gestalt zeigt, so war der weimarschen Schule dagegen in erster Linie das Prinzip der edeln Formschönheit, die Erreichung des antiken Kunstideals für die dramatische Darstellungskunst massgebend. Forderte die eine Richtung „schöne Wirklichkeit“, so bildete bei der anderen „schöne Wahrheit“ die Losung. Während letztere bei der realistischen Schule ein Stehenbleiben innerhalb der Grenzen der Natur

eine Unterdrückung des Gedankens fürchtete, war die Besorgnis der hamburger Schule, die kunstschöne Form, sowie das Uebergewicht des Gedankens möge die Charakteristik, das Pathos die natürliche Rede verdrängen. Wirklich sind beide Fälle eingetreten und mussten es dort, wo beschränkte Geister nicht im Stande waren, eine harmonische Ausgleichung beider Gegensätze dergestalt vorzunehmen, dass sich die Momente der Idealität und der Naturwahrheit in gleichem Maasse vereinigten. Jedoch lehrt die Vergleichung, dass selbst wo durch das Walten eines hohen, freien Geistes die beiden Prinzipien zu ihrer höchsten gemeinsamen Entfaltung kamen, bei der Kunst der dramatischen Darstellung stets der Idealismus, wie er von der weimar'schen Schule ausging, die weniger berechtigte Richtung war. Seine Vorteile haben der Bühnenkunst ein Uebermaass von Fehlern mitgebracht, die noch bis auf den heutigen Tag ihre nachteilige Wirkung ausüben.

Doch ist sein Aufkommen wohl verständlich. Der ausschweifende Realismus war zur gemeinen Wirklichkeit herabgesunken, da infolge der Unterdrückung des geistigen Moments der volle Schein der Kunst, die einheitliche Verschmelzung von Natur und Geist, verschwunden war. Die „schöne Wirklichkeit" der realistischen Kunstform war durch die fortwährende Verwirklichung des Scheins in ein gemeines Wirkliche übergegangen und der wahren Kunst entrückt worden. Angesichts eines derartigen Zustandes, in welchem eine höhere Regelung vor der gesetzlosen Willkür und dem Unwesentlichen des Lebens — dem „losen, unüberdachten Betragen", wie Goethe den herrschenden Naturalismus nannte — weichen musste, war die Entstehung einer Reaktion nur folgerichtig. Fernerhin war es auch natürlich, dass diese allein durch Eingreifen desjenigen Momentes zu wirken vermochte, welches bis-

her gemangelt hatte, nämlich vermittelst des Geistes, um dadurch das Sein in den Schein wieder überzuführen.

Die Einschulung, die Goethe bei Wolff und dessen Kollegen vernahm, lässt deutlich erkennen, wo Vor- und Nachteile des neuen Prinzips zusammenstossen. Wenn Goethe ein Regelsystem zur Wiedererlangung der verlorenen Einheit in den Kunstschöpfungen aufstellte, so wollte er damit vor allem dem Missfälligen der realistischen Ausartung begegnen. Indem aber in dem so entferntliegenden antiken Ideal das zu erstrebende Formenmuster gesucht wurde, und weiter, die aus ihm abstrahirten Regeln den dramatischen Künstlern nicht den Geist desselben einhauchen konnten, waren diese beschränkt auf eine äusserliche Nachahmung griechischer Formschönheit. Sie mussten der Beobachtung künstlich gemachter, aber nicht von der Natur unmittelbar gegebener Voraussetzungen folgen und in der Versinnlichung der dramatischen Charaktere die möglichste Annäherung an ein ihnen selbst gewiss ziemlich unbestimmt erscheinendes Ideal suchen. Begreiflich, dass sie sich dann ängstlich an die Regeln anklammerten, welche ihnen doch wenigstens etwas Sicheres boten. Sie eiferten indess dabei sozusagen dem von der Antike abgelösten Aeusseren nach, und machten deren notwendige Form zum Wesen ihrer Kunst.

Das allgemein strenge Innehalten der geregelten Form war zwar für die einheitliche Gestaltung aller in einem Rahmen liegenden Darstellungen von Vorteil, indem sie die in allen Teilen übereinstimmende Wiedergabe eines Dichterwerks beförderte, führte aber andererseits zu leicht zu einem verflachten, konventionellen Spiel, in welches äusserliche Nachahmung bloss formaler Schönheit immer auszuarten Gefahr läuft. Künstler, wie Pius Alexander Wolff, wurden durch die überragende Kraft ihres Geistes davor behütet; aber dem Gros der in diesem Sinne auferzogenen Bühnenkünstler machte man

mit Recht den Vorwurf eines steifen, langweiligen schablonenhaften Spiels. Und wo nach Goethes Meinung durch ein längeres Verweilen auf dem Ton, durch das Herausheben des musikalischen Rhythmus ein erhabener, würdevoller Vortrag als angemessener Ausdruck des Gedankens erzielt werden sollte, musste bei dem beschränkten Geist aus Unvermögen, den Gedanken zu fassen, die Rede zu übertriebenem Pathos, zu gedehnter Feierlichkeit und leerer Tonspielerei werden. Auch die ersten Künstler der idealistischen Richtung, die wie Wolff vorwiegend den wahren Sinn einer jeden Rolle zu betonen sich bemühten, konnten selbstverständlich ihre Schule niemals verleugnen. Rissen sie zwar ihr Publikum unwiderstehlich mit sich fort, so blieben dennoch ihre Leistungen vom Standpunkt einer streng aesthetischen Kritik aus hinter den höchsten Gesetzen des Wohlgefallens zurück. Denn das besonders für die dramatische Darstellungskunst so schwerwiegende Moment der Naturwahrheit war auf ein Minimum zurückgedrängt, und alle Hervorhebung des geistigen Inhalts genügte dafür nicht als Entschädigung. Weiterhin liesen auch gewisse Manieren, wie sie sich ja so leicht aus der Befolgung künstlich gegebener Regeln entwickeln, immer eine Erinnerung an die idealistische Schule zurück.

Da alle Vortrefflichkeit der hamburger Schule nicht ihren eigentlichen Mangel an rhetorischem Vortrag verdeckte, der durch den Aufschwung der klassischen Litteratur mehr denn je bedingt war, bildete Goethe diesen, wie bei allen seinen Kunstjüngern auch bei Wolff in erster Linie aus. Aber seine Schule gestattete kein rasches Vorwärtsschreiten. Die Einengung der Individualität des Darstellers durch die Aufdrängung der Form in Rede und Geberde machte viele Mühe und Arbeit. Sie hätte eine noch viel längere Zeit in Anspruch genommen, wenn Wolff mit den herrlichsten

körperlichen Vorzügen und mit einer wildstürmenden unmittelbaren Leidenschaft ausgestattet gewesen wäre. So aber musste ihn die mangelnde Körperlichkeit schnell zu einem Ersatz greifen lassen. Diesen fand er in der eifrigen Aneignung der von Goethe gewünschten Form, deren Vollendung und gänzliche Beherrschung ihn allerdings manches Jahr kostete. Später, als eine vollständige Harmonie des Gedankens und der Form hergestellt, und die letztere ihm zur zweiten Natur geworden war, galt er als Ideal der weimar'schen Schule.[1]) Goethe's Worte über ihn: „Wie spielte er, wie war er sicher, wie war er fest! Es war mir unmöglich, ihm nur den Schein eines Verstosses gegen die Regeln abzulisten, die ich ihm eingepflanzt hatte“ [2]) bestätigen dies, werfen aber zugleich ein Licht auf die Art, wie eine idealistische dramatische Schöpfung seiner Schule aussah. Wo blieb denn hier die innere Freiheit, als deren Wirkung wir das höchste Wohlgefallen an einem Kunstwerk empfinden? Allerdings war ein solches vielleicht möglich, wo zufällig eine Rolle sich mit der Individualität des Darstellers vollkommen deckte, und dieser durch Studium, Phantasie und Naturell dieselbe ganz beherrschte, wie es beispielsweise in vielen idealen Rollen Wolffs der Fall war, welche die Höhe der idealistischen Kunstform bezeichnen. Aber nur zu häufig musste anstatt einer freien, eine beklommene Stimmung von der Leistung ausgehen, indem alle nur erdenklichen seelischen Zustände und Vorgänge, wie sie in den darzustellenden Gestalten sich finden, und wofür doch unmöglich jedesmal eine besondere Regel bestehen konnte, stets in eine fortlaufende Verkettung vorgeschriebener Formen des Ausdrucks ein-

---

[1]) Gotthardi: Weimar'sche Theaterbilder aus Goethe's Zeit. II. 41.

[2]) Eckermann: Gespräche mit Goethe. II. 26.

gesperrt waren. Mit diesem Umstande berühren wir einen sehr wichtigen Punkt der weimar'schen Schule. Denn was anders konnten die erwähnten regelrechten Formen sein, als verallgemeinerte Bewegungen und Ausdrucksmittel, deren Anwendung in Verbindung mit dem scharfen Herausarbeiten des Geistigen, d. h. des vollen Gedankens eines Charakters, eine universellere freiere Auffassung des Menschen zum Zweck hatten.

Es erlitten dann die dramatischen Gestalten sämmtlich eine Umwandlung in Gattungstypen, indem sie ihrer Individualität beraubt wurden, und das in desto stärkerem Grade, je weniger begabt die sie darstellenden Schauspieler waren. Auf diese Weise glaubte man dem Idealbild des Menschen nahezukommen, bedachte aber nicht, dass die grösste Annäherung an ein solches nur in der gleichmässigen Durchdringung von Gattungsallgemeinheit und individuellen Leben geschehen konnte. Indem nun überwiegend ideale dichterische Gestalten in der klassischen Periode aufkamen, um deren sinnlicher Verkörperung willen man die idealistische weimar'sche Schule gegründet hatte, blieb die natürliche Folge nicht aus, dass nämlich die sogearteten Figuren durch die genannte Spielweise zu einer ganz abstrakten, leeren Gattungsallgemeinheit erhoben wurden. Diess machte sie notwendig zu „steifen, unbedeutenden, conventionellen Puppen.“ Indessen stellen dieselben nur die Wirkungen dar, wie sie den niedrigeren Stufen der goethe'schen Richtung angemessen waren. Desshalb genüge die blosse Constatirung mit der Beifügung folgender Worte Klingemanns.[1]) „Goethe's Unterricht ist für viele mittelmässige Schauspieler eine Schule des Verderbens geworden, und man kann nichts Todteres, Einseitigeres

[1]) Klingmann: Kunst und Natur. I. 388.

und Formelleres auffinden, als solche eingesteifte Goethianer, welche auf keiner anderen Bühne weiter anzustellen sind, indess sie in Weimar mechanisch zum Ganzen eingespielt waren."

Wir kehren zu Wolff zurück. Seinen Darstellungen kam entgegengesetzt denen der meisten goethe'schen Schüler, neben den Vorzügen eines streng geübten Stils eine grosse Phantasie zu Gute. Diese, unterstützt durch eine hohe geistige Befähigung, vermochte auch den niedrigsten Charakteren eine höhere Geistigkeit abzugewinnen.[1]) Aber es fehlte ihm trotz allem Verstand und tiefstem Eindringen in seine Rollen die physische Kraft. Holtei schildert ihn als „weder gewaltig noch imposant;" seine physischen Mittel, seine Stimme, seine Körperkraft hielt nicht gleichen Schritt mit seinen geistigen Anlagen," sagt Martersteig.[2]) „Die schmächtige Gestalt, der lange Hals, die wenngleich regelmässigen aber nicht schönen Züge des Gesichts machten immer einen dürftigen, kränklichen Eindruck, nur das grosse, braune Auge sprach von innerer Kraft und Wärme.[3]) Seine Stimme war flach, nicht eigentlich metallhaltig, „bei leidenschaftlichen Ausbrüchen schlug sie um." Feines Gefühl, durchdringender Verstand, durchaus poetische Auffassung, tiefe Innerlichkeit entschädigten dagegen vollauf für den Mangel rein sinnlicher Mittel. Aus Zusammenwirken dieser Eigenschaften entstand seine unschätzbare Fähigkeit, seinen Menschen einen ungewöhnlichen Geistesadel mitzuteilen, wodurch sie unbedingt einen höheren Sinn befriedigen mussten. Alle Charaktere, deren Eigenschaften — wie lyrische Empfindung, poetisches Gemüt, Empfindsamkeit, Weich-

[1]) M. Martersteig: Biographie von P. A. Wolff. 143.
[2]) M. Martersteig: Biographie von P. A. Wolff. 28.
[3]) Ed. Devrient: Gesch d. d. S.-K. III. 367.

heit, geistiger Schwung [1]) — sich mit seinen eigenen deckten, vermochte er glänzend wiederzugeben, so den „Tasso", „Fernando" (in Calderons „Standhaften Prinzen") „Hamlet," Leicester", „Posa", Weislingen", „Clavigo." Wolffs rednerischer Vortrag, obschon für Tiecks Empfindungen etwas zu langsam [2]), war geradezu meisterhaft und kaum einer hat wie er verstanden, vermittelst der wunderbar beseelten Rede „aus dem Gemüt auf das Gemüt" zu wirken. Als Wolff im Jahre 1816 nach Berlin an das Nationaltheater übersiedelte, waren die Meinungen über ihn sehr geteilt, und, wenn auch die Gegner der goethe'schen Schule vielleicht übertrieben haben mögen, so geht doch mit Bestimmtheit aus den hauptstädtischen Kritiken hervor, dass der Mangel an pulsirendem Leben mit dem Uebergewicht des rhetorischen Vortrags und der schönen Form zusammenhing.[3]) Sogar der Vorwurf der Unnatur und Steifheit blieb ihm nicht erspart. Von nun an strebte Wolff mehr nach Charakteristik, die er in Weimar auf Kosten der innern Wahrheit der dichterischen Figur unterdrückt hatte.

In Weimar hatte man z. B. im Tasso alle leidenschaftlich-charakteristischen Stellen als dem Künstler nicht zusagend zu Gunsten des rednerischen Elements ausmerzen müssen.[4])

Sein künstlerisches Vermögen war so tief eingewurzelt in den weimar'schen Boden, dass er, obwohl im spätern Wirkungskreis bedeutend lebendiger geworden, seinen Bildungsgang nie verleugnen konnte. Weder

[1]) M. Martersteig: Biographie von P. A. Wolff. 41

[2]) Dramaturg. Blätter. II. 260.

[3]) Vgl. „Zeitung für die elegante Welt" 1816 104 und Voss'sche Zeitung 1861. 145.

[4]) Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. III. 369.

dieser, noch seine Naturanlage befähigte ihn, im Komischen gross zu sein, da in dieser Gattung Wärme, Frische, Leichtigkeit und Ursprünglichkeit das wirkliche, unmittelbare Leben veranschaulichen sollen. Sein eigentümliches Gebiet war eben das Versstück mit seiner höhern Gedankenwelt, wo es im Vortrag auf eine erhabene, beseelte Rhetorik, im Spiel auf einen verallgemeinerten Ausdruck ankam.

Je mehr übrigens diese Forderung erweitert und befolgt, und eine schärfere Individualisirung verschmäht wurde, desto bedeutender trat die Aufrechterhaltung des Scheins der Kunst in den Vordergrund. Wie in der Antike die sinnliche Erscheinung immer von einer ideellen Bedeutung erfüllt sein sollte, und ihr Ausdruck in dem Heranziehen und Anwenden möglichst symbolischer Bewegungen und Hilfsmittel gefunden wurde, und sie desswegen nie darauf ausgehen konnte, die Täuschung des wirklichen Lebens zu erwecken, so auch in der weimar'schen Schule. Es galt als Ziel, aus der engen Abgrenzung des Individuellen durch das realistische Prinzip zur Anschauung des Idealen fortzuschreiten, indem der dramatischen Darstellung der Stempel einer höheren Idealität aufgedrückt und dadurch der Schein der Kunst ein desto stärkerer wurde. Goethe verlangte „Kunst und Anstand“ und stellte den Satz auf: „Die Schauspieler sollen nicht aus missverstandener Natürlichkeit untereinander spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre.“ Anders bei der hamburger Schule, bei welcher sich die Anstrengung aller Kräfte darauf richtete, eine „möglichst vollkommene Täuschung des Lebens“ zu erzielen. Nach ihrer Auffassung hatten die Schauspieler die Aufgabe, sich ihrer eigenen Person so sehr zu entäussern, und sich ihrer Rolle so innig anzuschmiegen, dass der Zuschauer mit der letzteren den Träger derselben völlig verwachsen glaubte. Es ist ja natürlich,

dass durch das Moment der Idealität, welches auch in der realistischen Schule ja nie vernachlässigt werden durfte, die Darstellung über die Sphäre des blossen Naturwerks erhoben, und so das Bewusstsein von der Täuschung immer aufrecht erhalten wurde. Vernichtet konnte dasselbe nur werden, wenn das nackte Leben — wie es beim platten Naturalismus der Fall ist, den Schleier des Scheins zerriss, wenn letzterer solange eine Realisirung erfuhr, bis nur ein gemeines Wirkliches übrig blieb. Aber ganz abgesehen von diesem, und ebenso von dem andern Extrem, in das die idealistische Richtung fallen konnte, übten die beiden oppositionellen Prinzipien des Idealismus und des Realismus demgemäss ganz verschiedene Wirkungen auf den Zuschauer aus. Die ideale schauspielerische Richtung hatte gleich der ebenfalls von Weimar ausgehenden literarischen den stärksten augenblicklichen Erfolg, da beide in ihrer Neuheit überraschten. Doch während der letzteren derselbe dauernd beschieden war, versank die erstere in eine verflachte konventionelle französirende Manier, die aber wegen ihrer billigen rhetorischen Wirkungen und des angenehmen Sichhinwegsetzens über tiefere psychologische Charakteristik sich schnell verbreitete.

Ohne auf die detaillirte Behandlung der aus dieser Spielweise erwachsenen vielfachen Manieren und Unarten einzugehen, reihen wir gleich die übrigen Künstler in kurzer Betrachtung an, deren Spielweise auf idealistischer Basis ruhte. Die Kunst der dramatischen Darstellung hatte alle Entwicklungsphasen durchlaufen; neue Systeme waren nicht mehr zu erfinden; es konnte sich jetzt, wo Idealismus und Realismus sich schroff gegenüberstanden, nur um eine Vereinigung beider handeln. In vielen künstlerischen Schöpfungen Ferdinand Esslair's (geb. 1772) hat sich eine solche in ziemlich glücklicher Form vollzogen. Aus diesem Grunde ist der Künstler

schwer zu klassifiziren. Indessen glauben wir ihn zu der idealistischen Schule zählen zu dürfen, da er, obwohl von dem Prinzip der Natürlichkeit ausgehend, sich durch eine der hamburger Schule noch nicht eigene glänzende Rhetorik ausgezeichnet hat. Ferner bildeten das Feld seiner Thätigkeit die idealen dichterischen Heldengestalten, die er mit Beobachtung der vollen Ebenmässigkeit der Formen, des sicheren Rhythmus des Spiels verkörperte.[1]) Auch einige Künsteleien, die der ideal-rhetorischen Darstellungsart entsprungen waren, berechtigen uns, ihn dieser Richtung beizufügen. So hat er nur in gewissen Rollen das Nachschleppen und Betonen des stummen e kultivirt.[2]) Gewissermassen als negativer Grund kann seine Unfähigkeit betrachtet werden, eine in's kleinste gehende totale Ausgleichung des Gegensatzes zu bewirken, indem des Künstlers lebhaftes Streben nach Natürlichkeit ihn etwas zu weit geführt hat. Zu den ihm anhaftenden Manieren gehörte die aus der tragischen Stimmung im jähsten Abfall zu einem nüchternen, fast spiessbürgerlichen Ton überzuspringen und so eine vollendete Einheit seiner grossartigsten Wirkungen zu verhindern. Andererseits ging er nie so weit von der Natur ab, dass er den Redeaccent von dem wiederkehrenden Tonfall des Versrhythmus regieren liess; nie überschritt er, wozu ihn sein volles, herrliches Organ so leicht hätte verleiten können, die natürliche Grenze. Das volle Leben, die heftigste Leidenschaft gab er trotz seiner glänzenden Versbehandlung in der ganzen Unmittelbarkeit wieder. Ein gesundes Urteil, die seltensten körperlichen Vorzüge, edle Wärme und Frische des Ausdrucks verliehen seinen Heldengestalten Lear, Wallenstein, Karl Moor, Tell,

[1]) Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. III. 346.
[2]) L. Tieck: Dramaturg. Blätter. II. 90.

Theseus u. a. einen hohen künstlerischen Wert, umsomehr als er in ihnen die gesuchte wichtige Vermittlung jenes grossen Gegensatzes der dramatischen Kunst fand. Er ist daher als Begründer einer neuen, den höchsten künstlerischen Anforderungen genügenden Spielweise für die Geschichte der dramatischen Darstellungskunst von ganz eminenter Bedeutung gewesen.

In seine Fusstapfen trat der letzte der grossen (im Gegensatz zu ihm streng ausgeprägten) Idealisten: Emil Devrient. Ein Wolff noch gewährte dem Künstler die idealen Gestalten der alten weimar'schen Schule als Vorbilder. Die Mängel der Richtung fanden sich auch bei Devrient vor. Häufig genug ordnete er den individuellen Gemütszustand der musikalischen Rede unter, anstatt diese schlechthin zum Ausdruck des erstern zu machen. Der Reichtum der Tonschwingungen, die Kunst der Modulation trat vielfach an die Stelle der einfachen Wahrheit und dämpfte durch übermässiges Schleppen die leidenschaftlichen Momente von Devrients Jünglings- und Liebhaberrollen. [1]) Mit so grosser Wahrheit er, besonders in seiner Jugend, die tragischen Charaktere hinzustellen vermochte, so gebrach es ihm doch an genügender realistischer Kraft, um alle natürlichen Seiten einer dichterischen Gestalt hervorzukehren, oder um gar neue aufzufinden. Er erschien z. B. als „edler, tiefverwundeter, geistvoller" Hamlet, [2]) dabei durch schwermütige Deklamation das Moment des „in ewiger Reflexion sich verzehrenden Prinzen" heraushebend. Wo aber blieb der Humor der Tollheit, der scharfe Sarkasmus nebst den kleineren realistischen Seiten des doch so reich gezeichneten Hamlet? Ebenso wurden von ihm im Marquis Prosa nur die höhern Eigenschaften

[1]) Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. IV, 139 f.

[2]) Th. Rötscher: Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. V, 149.

betont. [1]) Es resultieren solche Mängel stets aus der falschen Sucht der Idealisten, die Musik der Rede zum letzten Zweck und nicht nur zum Mittel in der Versinnlichung individueller Seelenzustände zu erheben. In Devrients Blütezeit (ca. 1845), die uns jedoch als ausserhalb unserer Grenze stehend nichts angeht, steigerten sich seine Manieren um ein Bedeutendes und beeinträchtigten seine bis dahin vielfach beobachtete natürliche Darstellung. Das einstimmige Lob des „seelenadligen, jugendfrischen Colorits", das man seinen Jugendschöpfungen hatte angedeihen lassen, erfuhr infolge dessen eine starke Einschränkung. Wir begnügen uns mit dieser kurzen Erwähnung Emil Devrients, die wir der Vollständigkeit zu Liebe eingefügt haben.

Weit wichtiger für unser Thema sind die letzten von uns noch anzuführenden Künstler: Ludwig Devrient und Karl Seydelmann, da ihre Schöpfungen als ganz originell innerhalb unserer Kunst dastehend, bedeutenden Einfluss auf die Schauspielkunst haben mussten. Als gewaltige Charakteristiker stehen sie im schroffsten Gegensatz zu der rhetorischen Epoche. Es ist gleichsam, als ob alles unterdrückte individuelle Leben sich in diesen beiden Menschendarstellern wieder vereinigt und in äusserst scharfen von Leben strotzenden realistischen Gestalten seinen Ausweg gesucht. Gerade die Leistungen dieser beiden Schauspieler tiefer zu sondieren, ist aber aus verschiedenen Gründen mit grossen Schwierigkeiten verbunden, entspräche auch ausserdem nicht unserem Zweck, weswegen wir in gedrängter Uebersicht die für uns wichtigen Thatsachen zusammenstellen.

[1]) Th. Rötscher: Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. V, 175.

Der bedeutendere unter ihnen, Ludwig Devrient (geb. 1784), war durch und durch der realistischen Richtung ergeben. Ihm ging die Fähigkeit vollkommen ab, rhetorische Rollen, überhaupt sogenannte ideale Charaktere in schöner, ebenmässiger Form zur Wiedergabe zu bringen. Die fehlerhafte Beschaffenheit seines Organs, das aber trotz seiner Sprödigkeit der leisesten Nuancen fähig war, erklärt seinen Mangel an glänzendem Redefluss, ebenso wie seine schmächtige, mittelgrosse, vernachlässigte Gestalt ihm von Rollen weltmännischen Schliffs und edler Würde fern hielt. Kurz, seine Mittel wiesen ihn alle auf das strenge Charakterfach hin. Und gleichwie in der Literatur die realistische Richtung sich ihrer Natur nach mehr des Lustspiels, als der dem Leben ähnlicheren Dramengattung, bemächtigen muss, so verlangt auch in der Schauspielkunst die Charakter-Darstellung die am meisten realistische Behandlung. Nicht aber Devrients Mittel allein, sondern vor allem der genialische Zug seines reichen Geistes drängte ihn mit äusserster Kraft dorthin, und zwar meist zu den extremsten Gebilden dichterischer Phantasie. Eduard Devrient beschränkte sein Gebiet auf „das Ausserordentliche, Entsetzliche, Grausenerregende, das Bizarre und das Lächerliche, von den feinsten Zügen bis zum letztmöglichen Grade des Ausdrucks“.[1]) Seine eminente tragische Stärke, sein freier, schöpferischer Humor wurden von einer im höchsten Sinne poetischen Kraft des Gestaltens geläutert und gestärkt, und leisteten scheinbar Uebermenschliches. Dess sind sein Franz Moor, Lear, Shylock, Richard III., sein Falstaff, Schewa, Baron Scarabaeus, Schneider Fips u. a. Zeugen.[2]) Jede

[1]) Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K. III, 358.

[2]) Die meisterhaften eingehenden Schilderungen dieser Rollen bei L. Rellstab: Blumen- und Aehrenlese. II, 307 ff.

Gestalt erschien in gewaltigen, markigen und markierten Umrissen, die vom glühendsten, farbensattesten Leben prangten. Wenn sich demgemäss sein Spiel als ungeheuer effektvoll präsentierte, so ist doch daraus nicht zu schliessen, dass diess einer Berechnung zuzuschreiben wäre. Es war ganz einfach die ihm natürliche Aeusserung seiner Auffassung. „Er sah die Menschen so, wie er sie gab.“ Obwohl er eigentlich in jeder Rolle sein potenziertes Ich darstellte, und ihm alle nicht „wahlverwandten“ Gestalten misslangen, obwohl er in die tiefsten Tiefen der menschlichen Seele tauchte, und seine scharfe Beobachtungsgabe eine ungeheure Fülle frappantester Naturmotive wie unwillkürlich hervorzauberte, so „riss er seine proteischen Schöpfungen vermöge seiner poetischen Kraft hinauf in die idealste Sphäre der Menschlichkeit“. „Er war als Darsteller — Dichter; auf den Brettern stehend, erfasste ihn die Poesie seiner Kunst, wie einen begeisterten Improvisator, er wurde der Charakter, welcher er sein sollte.“ [1]) Und im Einklang mit diesen Worten sagt Ed. Devrient: „Er lebte seine Rollen, er spielte sie nicht.“ — Man kann ihn nach Allem vielleicht einen genialen Naturalisten nennen. Was ihn aber dabei von Iffland unterscheidet, dessen Erbe er am Nationaltheater zu Berlin wurde (1815), ist leicht ersichtlich. Die Neigung, nach Kunstgriffen zu haschen, Aufmerksamkeit zu erregen, Mosaiken zusammenzusetzen, fernerhin das Vermögen, die körperlichen Mängel zu verbergen, hat Devrient nie gleich jenem besessen. Am besten ist das Gesagte aus beider Künstler Darstellungen des Franz Moor (welche Verkörperung den Gipfel Devrients tragischer Meisterschaft bildete) zu ersehen, wo der eine mit scharfem, klügelndem

[1]) Aug. Lewald: Seydelmann. Anhang, 11 f.

Verstand, aber ohne dichterische Auffassung, alle unbedeutenden Züge emsig zusammentrug, mit deren Hilfe er dann ein scheinbares Ganze ausmeisselte, während der andere in seiner unmittelbaren phantastischen Anschauung in die grauenvollste Tiefe der menschlichen Natur griff, alles Geringfügige abstreifte und in gewaltigen Strichen eine geistig und körperlich zu grausenerregender Einheit vollendete Gestalt erschuf. Dort die Fülle geistreicher Details, hier der einheitliche Drang nach grossartiger Charakteristik!

Fast als eine Vereinigung der Vorzüge und Nachteile ihrer so verschiedenartigen Schöpfungsform sind die Kunstwerke Karl Seydelmanns (geb. 1793) anzusehen. Wohl über keinen dramatischen Künstler hat sich die ästhetische Kritik so sehr ereifert, und wohl selten finden sich widersprechendere Urteile einander gegenüber. In der zeitgenössischen Kritik und in den meisten (nichts weniger als unparteiischen) Abhandlungen (die Darstellung von Ed. Devrient ausgenommen) wird er als derjenige Schauspieler hingestellt, dessen stark realistische Richtung im Gegensatz zu der immer mehr sich ausbreitenden und verflachenden idealistischen den freudigsten Anklang gefunden habe. Den Realismus wieder zum herrschenden Prinzip in der Schauspielkunst gemacht zu haben, ist in der That sein unvergängliches Verdienst, dessen heller Glanz aber leider durch manchen Flecken getrübt wird. In der bei weitem grösseren Periode seines Wirkens konnte er sich nur schwer von den Banden des eigentlichen Naturalismus freimachen. Wie L. Devrients, so war auch seine Körpergestalt nicht besonders von der Natur begünstigt. Doch ungleich jenem wandte er den unermüdlichsten Fleiss an, um die Hindernisse zu überwinden, was ihm später auch in erstaunlichem Grade gelungen ist. Die Stimme machte ihm am meisten zu schaffen; aber ob-

wohl er viele Fehler seiner „rauhen Sprache“ [1]) nicht auszurotten im Stande war, so scheint dieselbe doch recht biegsam und dienstbar geworden zu sein. Da ihm aber trotzdem erhabenes Pathos von vorneherein fremd bleiben musste, so richtete sich sein ganzes Sinnen und Trachten auf die Charakterdarstellung, schon in der Absicht, der abstracten Idealität mit vollstem Bewusstsein machtvoll entgegenzutreten. Was war begreiflicher, als dass er dann im Streben, individuelle Menschen zu schaffen, welche sozusagen des Dichters nicht bedurften, um zu existieren, innerhalb der rohen einfachen Naturwahrheit stehen blieb? Das ideale Moment musste ihm vorerst durchaus untergeordnet erscheinen, indem er vor allem an der Wiedergabe des wirklichen Lebens seine Kraft erproben wollte. Er gravitierte ganz wesentlich nach der Seite des Realismus und erst nachdem er über Prag, Kassel, Stuttgart nach Berlin gekommen (1838), begann das ideale Element bei ihm sich stärker geltend zu machen. [2]) Hier ist es nun aber auch, wo er seine grösste Höhe erlangte. Doch schon früher hatte er überall durch die niederwerfende Kraft seines realistischen Spiels bezwungen. Eine hamburger Rezension bemerkt bei Gelegenheit seines dortigen Gastspiels (1826) u. a.: „Kostüme, Benehmen, Haltung, Sprache waren mehr nach dem Leben, als die Kunst ertragen kann; an Veredlung des Bildes war nirgends zu denken, sondern nur auf prosaische Aehnlichkeit war es abgesehen.“ Er lieferte kunstvolle Porträts, reich an ungewöhnlichen, frappanten, absichtlich überraschenden Zügen; aber tiefe Seelengemälde suchte man bei ihm vergebens. Dennoch war er von Iffland darin sehr verschieden. Zwar hatten beide die gleiche Intention, um jeden Preis Effekt zu

[1]) Ed. Devrient: Geschichte d. d. S.-K. V, 192.
[2]) Th. Rötscher: Seydelmann's Leben und Wirken. 151.

machen: aber den kleinen, feinen Künsten in der eleganten, anmutigen Behandlungsweise Iffands standen die stark aufgetragenen, grellen, wuchtigen Züge Seydelmann's schroff gegenüber. Alles bei ihm war hart, doch imponierend. In Berlin blieb dieser Charakter selbstverständlich. Doch, wie schon oben bemerkt, wurde er etwas verringert durch ein energisches Vorwalten des Geistes, der das der nackten Natur Abgelauschte zu läutern versteht. Da ihm aber tiefe Innerlichkeit, Empfindung und eine verbindende poetische Kraft fehlte, durch welche Eigenschaften Ludwig Devrient ihn so sehr überragte, empfand man das Wirken seines starken Geistes fast als einen Druck. Wo Devrient, von einer unmittelbaren Naturmacht fortgetrieben, das Abbild eines sich mit innerer Notwendigkeit entfaltenden Lebens schuf, gab Seydelmann zwar das gleiche, doch vermittelst des Verstandes, der aber in seiner energischen Form nie recht die weichen, versöhnenden und verbindenden Uebergänge bescheiden anzudeuten vermochte. So blieb, will man den schärfsten ästhetischen Massstab anlegen, in Seydelmann's Charakteren, trotz deren Reichtum, stets eine Lücke zurück, ein Unausgeglichenes, das von der Gewalt der augenblicklichen Wirkung vielleicht überdecket schien, doch nimmermehr eine in allen Punkten harmonische Einheit zuliess.

Die volle Reinheit der Vorstellung wurde bei seinen Schöpfungen weiterhin durch ein anderes bisher noch unberührtes Moment verletzt. Unbekümmert um die dem Dichter gegenüber innezuhaltende Wahrheit der Gestalt machte sich Seydelmann seine Rolle förmlich zum individuellen Eigentum.[1]) Er durchbrach rücksichtslos die feine dichterische Hülle und modelte jede Figur nach seiner Individualität zu grösserer Wirksam-

[1]) Vgl. Ed. Devrient: Gesch. d. d. S.-K IV, 108

keit vollkommen um. Nun wird man vielleicht einwerfen, dass auch Devrients ganzes Ich aus der zu versinnlichenden Gestalt zum Zuschauer sprach. Wohl ist das der Fall, indem derselbe überhaupt nur seiner „dämonischen“ Künstlernatur verwandte Gestalten gespielt hat, bei welchen in der Darstellung grösster und tiefster Leidenschaften sein Subjektivismus sich überbieten konnte. Aber gerade dadurch wurde er der objektiven Wahrheit des dichterischen Charakters auf das Vollkommenste gerecht; denn er ging bei der Vertiefung in seinen Kunstgegenstand in rein objektiver Hingebung vollends in ihm auf und nie von des Dichters geheimsten Absichten ab. Wie anders dagegen Seydelmann! Die Kritiken seiner Leistungen hinterlassen den Eindruck, als wenn er nur in sehr wenigen Figuren sich ganz an die Absicht des Dichters gehalten hätte. Stets wandelte er eigene durchaus originelle Wege. Niemals gab er ein an sich unwahres Bild, aber fast immer eines, das dem Dichter gegenüber unwahr ist und somit seiner richtigen Stellung zum Gesammtwerk entrückt wird. Man sehe sich doch nur Eduard Devrients, Rötschers und selbst seiner blinden Anhänger Schilderungen an von seinem „Mephisto“, „Antonio“, „Marinelli“, „Franz Moor“ und besonders von seinem „Shylock“. Obschon er in seiner letzten Zeit stets Gattungscharaktere schuf, wenn auch wenige, die so hoch standen wie die Schröders und Devrients, und obschon dieselben in sich einheitlich abgeschlossene Menschen waren, und nach der einmal erfolgten Auffassung ein Zug sich folgerichtig aus dem anderen entwickelte, so führte doch eben diese Auffassung, indem sie an den Intentionen des Dichters vorbeiging, eine Entstellung des Verhältnisses jeder Rolle zum ganzen Drama herbei. So verwischte er z. B. als Shylock „von vorneherein jeden Anschein des durch Glaubensdruck und Verachtung ge-

demütigten Juden, und trat auf wie der Despot von Venedig“ etc. Andererseits hatte aber Seydelmann einige Gestalten, in denen er unübertrefflich gewesen sein muss. Wir nennen hier nur den „Carlos“ (im „Clavigo“), „Alba“ (im „Egmont“), „Philipp II.“ und „Jago“. Doch mag er noch so vielgestaltig gewesen sein, so blieb ihm wahre Selbstverläugnung unmöglich.

Und da meint nun Lewald in kühner Combination, er hätte wohl mit Schröder „die grösste Aehnlichkeit!“ [1]) Mit Schröder's grossartig-bescheidenen Leistungen, in denen die Individualität des Künstlers und der objektive Charakter der dichterischen Gestalten zu so herrlicher, klassischer Einheit sich fanden! Mit Schröder, in welchem der Gegensatz von Devrients Unmittelbarkeit und von Seydelmanns Reflexion so gründlich versöhnt war, dass in den Beziehungen aller einzelnen Momente eines jeden Charakters zu einander, wie des Charakters selbst zu seiner Umgebung, zum ganzen Werk das schönste Gleichgewicht sich förmlich von selbst einstellte und in einem einfachen, lebenswarmen Natürlichkeitsstil zum Ausdruck kam.

[1]) Aug. Lewald: Seydelmann, 5.

Die Erwähnung Schröders als des unbestritten grössten Meisters der dramatischen Darstellungskunst giebt uns nun den erwünschten Anknüpfungspunkt, um aus seiner Kunstthätigkeit unsere Sehlussbetrachtungen herzuleiten. Da erscheint uns vor allem der oben berührte Umstand als der wichtigste. Das letzte und höchste Ziel für den dramatischen Künstler ist und bleibt die völlige Einordnung seiner Person in den Rahmen des Dichtwerks, die Selbstverleugnung seines Ichs im Interesse, im Geiste des Ganzen. Denn stände die aesthetische Wirkung des Einzelnen — und wäre sie noch so schön — in einem missfälligen Wiederspruch zu der Gesammtheit des Uebrigen, so würde dadurch die Totalwirkung unwiederbringlich zerstört

Demnach soll der dramatische Künstler, eingedenk dessen, dass er in der Darstellung doch nur der Repräsentant eines andern Geistes ist, sich seiner reproduzirenden Thätigkeit bewusst sein, und als einzelnes Glied die Einheit seiner Darstellung im Hinblick auf die abschliessende höchste Einheit eines harmonischen Ganzen suchen.

Der Erfüllung dieses ersten aesthetischen Prinzips hat die Ausführung eines jeden Charakters zuzustreben. Dass dieselbe nach den aesthetischen Gesichtspunkten der Schönheit und Natürlichkeit, des Allgemeinen und des Individuellen zu geschehen habe, hatten wir schon früher erkannt.[1]) Gab uns aber damals das theoretisch gefundene Gesetz der gleichmässigen Durchdringung beider Seiten den festen Stützpunkt, von dem aus wir eine aesthetische Kritik der grossen schauspielerischen

[1]) S. oben: „Absolutes Gesetz der dramat. Darstellung" S. 47 u. 48.

Leistungen sicher vornehmen konnten, so hat uns jetzt die erfolgte Betrachtung dieser Schöpfungen die praktische Bestätigung des Prinzips gegeben.

Was die von uns behandelten dramatischen Künstler auf eine so hohe Stufe stellt, ist ihre mehr oder weniger ausgeprägte i d e a l e Charakterauffassung. Ideal war sie bei jedem. Sie ging darauf aus, Menschen zu schaffen, die aus dem Leben in das Reich der Kunst erhoben wurden. Vollziehen konnte sich ein dahinzielender Gestaltungsprozess nur, indem sich Allgemeines und Individuelles einten. Das erstere Moment bewirkt die Bedeutsamkeit, das letztere die Lebendigkeit eines Charakters. Jede dichterische Individualität wird sodann in ihrer Wahrheit, geadelt durch die Idealität, als Trägerin einer Idee dastehen. Und das zu erreichen, scheint die Aufgabe einer wirklich idealen Darstellungsart zu sein. Soll nun eine erschöpende Verwirklichung aller jener Charaktere stattfinden, in welchen sich Begriffsallgemeinheit und individuelles Leben v ö l l i g durchdringen, so kann sie nicht anders als in demselben Verhältnis stattfinden. Ihr müssen Schönheit und Wahrheit in gleichem Masse die leitenden Gesichtspunkte abgeben. Eine vorwiegend idealistische oder eine ebensolche realistische Darstellungsform vermöchte nicht, eine absolute Lösung ihrer Aufgabe vorzunehmen, da stets ein Moment unberücksichtigt bliebe. Alle shakespeare'schen und viele goethe'schen Menschen gehören in diese oberste Kategorie. Sie verlangen die wahrhaft ideale Verkörperung, welche aus der Verschmelzung der idealistischen und der realistischen Spielrichtung hervorgeht, wie wir sie bei Schröder am bedeutensten vertreten fanden.

Doch ist in den meisten dichterischen Figuren nicht das Gleichgewicht jener beiden Momente hergestellt. Denn entweder gravitiren sie nach der Seite der Idealität, in ihnen waltet der Gedanke fast ausschliesslich vor,

sie erscheinen als Träger allgemeiner Ideen, oder sie sind genaue Abbilder des Individuellen, ihnen ist der Stempel der natürlichen Wirklichkeit aufgedrückt. Wie hat nun Schröder diese verschiedenen Menschenklassen behandelt? Denn nach ihm haben wir wiederum zu fragen, da wir seinen Darstellungsstil als den wahren anerkannt haben. Nun, wir erinnern uns, dass er den gewöhnlichen Charakteren des Alltagsleben stets eine ideale Seite abzugewinnen, dass er sie zu einer gewissen Bedeutsamkeit emporzuheben vermochte, wie er anderenteils die idealen Gestalten mit warmem, individuellem Leben auszufüllen bemüht war. Und das mit Recht. Wo von einem Dichter eine Gestalt gezeichnet ist, in der das ideale Moment so überwiegt, dass die Idee den realen Menschen überwältigt hat, da ist es offenbar die Aufgabe des Darstellers, seine Kraft der vom Dichter vernachlässigten Seite zuzuwenden. Er wird in diesem Falle bestrebt sein, in seiner Wiedergabe das individuelle Leben zu betonen, dem Gedanken gleichsam einen Leib zu geben. Umgekehrt muss in denjenigen Figuren, die nicht über die niedrigen Schranken des gemeinen Lebens hinausragen, das ideale Moment geltend gemacht werden. Der Schauspieler veredelt dann und zieht die Gestalten dauernd in das Reich der Kunst hinüber. Jedoch anders als bei den höchsten Charakteren, in welchen Gattungsallgemeinheit und individuelles Leben sich völlig gleichmässig durchdringen und eine ebensolche Darstellung verlangen, muss in diesen beiden Fällen der Künstler das Maass der Entfernung von der Natur, beziehungsweise der Annäherung an dieselbe nach dem jeweilig darzustellenden Charakter richten, also jedesmal anders nehmen. Er wird also z. B. nicht, auf Grund der missverstandenen Rede „die Kunst solle uns in ein höheres Reich, über die Wirklichkeit hinaus versetzen," einen niedrigstehenden,

profanen Alltagscharakter unverhältnissmässig idealisiren. Es ist dies so selbstverständlich, dass wir nicht näher darauf zu verweilen brauchen.

Eine uns weit mehr interessirende Frage ist die, welche der beiden grossen Spielgattungen sich der gestellten Aufgabe am besten zu entledigen vermöchte. Ist es der Realismus oder der Idealismus, welcher der Schauspielkunst die geeignetsten Mittel zur Verwirklichung dramatischer Dichterwerke an die Hand giebt? Unsere Betrachtung der bedeutenden dramatischen Kunstschöpfungen hat im Allgemeinen schon eine Antwort und Entscheidung gegeben, indem sie sich zu Gunsten des Realismus ausgesprochen. Schon das äusserliche Merkmal der überwiegenden Anzahl der Realisten spricht dafür. Der Trieb nach der Menschennachahmung ist eben so stark in den meisten Schauspielern, dass sie zuerst sich der Wahrheit zuwenden. Aber abgesehen hievon ist doch in allererster Linie die theatralische Darstellungskunst, die Ergänzung der dramatischen Poesie, und in dieser ihrer Eigenschaft hat sie dieselbe zu verkörpern und die der Phantasie entsprungenen dichterischen Gestalten in eine greifbare, sinnliche Welt überzuführen. Zu diesem Zweck muss sie die realistische Darstellungsform bevorzugen, welche in der Wiedergabe des individuellen Lebens ihre Stärke sieht. Hierdurch gewinnt die Schauspielkunst die Fähigheit, überhaupt ein menschliches Leben darzustellen. In zweiter Linie hat sie aber, wie wir früher ausgeführt, als Kunst der Forderung der Idealität zu genügen. Sie soll ein „höheres Wirkliche“ erschaffen können. Demnach hätte sie hier eine Veredlung des Realismus zu erstreben. Sie muss ein gewisses Maass der Idealisirung gestatten. Jetzt erst, nachdem die gesunde Unterlage der Natürlichkeit gefunden ist, tritt die idealistische Form in ihr Recht ein, indem sie

gewissermassen als Reinigungsmittel dem Realismus zu dienen hat. Denn nur als solche Hülfsform ist sie für unsere Kunst aufzufassen. Der Entwicklungsverlauf der deutschen Schauspielkunst hat bewiesen, dass, wo sich jene alleingeltend machen wollte, ihre geringe Lebenskraft sofort bemerkbar wurde, indem sie in Manier und konventionellem Wesen erstarb. Die natürliche Folge! Denn alle Regeln hat die Kunst nicht nur ursprünglich aus der Natur zu schöpfen, sondern auch fortgehends neue ihr zu entlocken. Das idealistische Prinzip hat sich aber durch Nachahmung nicht der Natur, sondern der Kunst zu erhalten gehofft und konnte dadurch nicht anders als immer mehr von der Natur abirren.[1]) Nur darum wurde die weimar'sche Schule niemals die Pflanzstätte eines echten Stils; sie wurzelte nicht in der Natur. Ganz anders die hamburger Schule, weil alle Regeln, welche sie sich gab, ihr in der Natur der Menschen und Dinge, die vor der Kunst da war und ausser der Kunst besteht, zum Voraus gegeben waren. Hingegen lag der nicht zu unterschätzende Wert der ersteren Schule offenbar darin, dass sie eine Veredlung, eine Klärung der nachträglich ausgearteten Natürlichkeit vornahm.

Denn allerdings ist auch die hamburger Schule vom richtigen Pfade abgewichen und zum Naturalismus herabgesunken, aber nur, wenn ihr jene Ergänzung der Idealität fehlte. Aber dem abstrakten Idealismus mangelte ja ebenfalls nur die gegenseitige Ergänzung? Trifft dies zwar zu, so wird man nach obigen Ausführungen dennoch nicht behaupten können, dass dieser Darstellungsform ganz die gleiche Berechtigung zuzuschreiben wäre, wie dem Realismus. Während für die idealistischen Künstler

[1]) S. Lionardo da Vinci: Tratta della pittura. II. 81 ed. Ludwig.

das für sie besonders schwer zu findende Gleichgewicht in einer möglichsten Annäherung an die Natur, in einem Hinabsteigen aus der abstrakten in die ihnen unbekannte individuelle Welt zu suchen ist, besteht die Ergänzung, welche das realistische Prinzip anstreben soll, nur in der leichteren Veredlung der Natur. Der Fortschritt dieser Menschendarsteller, die in der natürlichen Welt wurzeln, liegt in einer Erhebung zur Idealität, in einer Verklärung der wirklichen Abbilder zu höheren Gestalten. Sie verallgemeinern, ohne deshalb den individuellen Menschen einzubüssen, die konkreten Züge zu einer bedeutsamen Grösse.

Ganz genau anzugeben, inwieweit eine solche Idealisierung in jedem Falle gestattet werden darf, mag eine schwerer zu beantwortende Frage sein. Hier wie überall, wo es sich um aesthetisehe Vorteile und Nachteile handelt, lassen sich feste Grenzen nicht scharf bestimmen. Dass eine Idealisierung dort, wo eine höhere Idealität als Charaktermerkmal einer Gestalt besteht, jedenfalls gefordert werden muss, ist klar. Dass man sie dort gelten lassen kann, wo sie ihre Vorzüge nicht durch Nachteile auf Seiten der Charakteristik compensiert, wollen wir nicht bestreiten. Als unbestreitbar ist aber anzunehmen, dass sie keine gewaltsame Entfernung von der Natur verursachen darf. Diese aber zu veredeln und zu läutern wird ihre höchste Aufgabe sein, so lange nicht der Realismus selbst in der Versinnlichung dramatischer Charaktere zu jener Idealität des Ausdrucks herangereift ist, welche uns in Schröders natürlichem Stil entgegenstrahlt, und welche das geheimste Leben der Seele zu enthüllen versteht, uns mit der zutreffendsten Wahrheit zugleich künstlerisch berührend.

Für Förderung meiner Studien spreche ich den Herren Professoren **Hans Heussler** in Basel und **Rudolf Kögel** in Basel, für Anregung zu vorliegender Arbeit Herrn Dr. **Ernst Grosse** in Freiburg i. B. meinen ergebensten Dank aus.